Gaston Bachelard

O Ar e os Sonhos

Ensaio sobre a imaginação do movimento

Uma forma de apreensão e recriação da realidade.

Tradução
ANTONIO DE PÁDUA DANESI

Martins Fontes
São Paulo 2001

Título original: L'AIR ET LES SONGES.
Essai sur l'imagination du mouvement.

1ª edição
junho de 1990
2ª edição
abril de 2001

Tradução
ANTONIO DE PÁDUA DANESI

Revisão da tradução
Paulo Neves
Revisão gráfica
Elaine Maria dos Santos
Maria Corina Rocha
Flora Maria de Campos Fernandes
Produção gráfica
Geraldo Alves

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bachelard, Gaston, 1884-1962.
O ar e os sonhos : ensaio sobre a imaginação do movimento / Gaston Bachelard ; [tradução Antonio de Pádua Danesi]. – 2ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2001. – (Tópicos)

Título original: L'air et les songes.
Bibliografia.
ISBN 85-336-1385-7

1. Ar – Aspectos psicológicos 2. Ar na literatura 3. Imaginação 4. Movimento (Psicologia) 5. Sonhos 6. Sonhos na literatura I. Título. II. Série.

01-0840 CDD-153.3

Índices para catálogo sistemático:
1. Imaginação do movimento : Psicologia 153.3

O ar e os sonhos → vôo ascensional - vertical (faz análise dos poetas e da literatura).

→ Nesta obra, se referindo a Schelling, toda imaginação é um sonho, e eles mostram o caráter espontâneo da imaginação, e tem que ela não é provocada pelo objeto. Ela é o psiquismo humano a eterna novidade.

À minha filha

→ A imaginação não copia nada do mundo exterior.

→ A imagem vem da interioridade do espírito, eles tem importância sobre o entendimento, sobre a imaginação apesar de serem contemporâneos e partirem do mesmo princípio terão divergências completa.

(Marly)

→ A imaginação formal é uma imaginação que conduz à geometrização e se conduz nas arestas dos objetos e assim contempla. Essa imaginação vê a superficialidade onde se vê formas e cores.

→ A imaginação material é a verdadeira p/ Bachelard. É a imaginação q. permite penetrar na intimidade do objeto e q surge do embate c/ o mundo.

ÍNDICE

Introdução – Imaginação e mobilidade 1

I. O sonho de vôo 19
II. A poética das asas 65
III. A queda imaginária 91
IV. Os trabalhos de Robert Desoille 111
V. Nietzsche e o psiquismo ascensional 127
VI. O céu azul 163
VII. As constelações 179
VIII. As nuvens 189
IX. A nebulosa 201
X. A árvore aérea 207
XI. O vento 231
XII. A declamação muda 245

Conclusão – 1ª Parte: A imagem literária 255
2ª Parte: Filosofia cinemática e filosofia dinâmica 263

INTRODUÇÃO

IMAGINAÇÃO E MOBILIDADE

Os poetas devem ser o grande estudo do filósofo que deseja conhecer o homem.

JOUBERT, *Pensées*

I

A exemplo de tantos problemas psicológicos, as pesquisas sobre a imaginação são dificultadas pela falsa luz da etimologia. Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta*, *evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade*. Mais que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano. Como proclama Blake: "A imaginação não é um estado, é a própria existência humana."[1]

1. William Blake, *Second livre prophétique*, trad. fr. Berger, p. 143.

Mais facilmente nos convenceremos da verdade dessa máxima se estudarmos, como o faremos sistematicamente nesta obra, a imaginação literária, a imaginação falada, aquela que, atendo-se à linguagem, forma o tecido temporal da espiritualidade e que, por conseguinte, se liberta da realidade.

Inversamente, uma imagem que abandona seu princípio *imaginário* e se fixa numa forma definitiva assume pouco a pouco as características da percepção presente. Em vez de fazer-nos sonhar e falar, ela não tarda a fazer-nos agir. Noutras palavras, uma imagem estável e acabada *corta as asas* à imaginação. Faz-nos decair dessa imaginação sonhadora que não se deixa aprisionar em nenhuma imagem e que por isso mesmo poderíamos chamar de *imaginação sem imagens*, assim como se reconhece um *pensamento sem imagens*. Sem dúvida, em sua vida prodigiosa, o imaginário cria imagens, mas apresenta-se sempre como algo além de suas imagens, é sempre um pouco mais que suas imagens. O poema é essencialmente *uma aspiração a imagens novas*. Corresponde à necessidade essencial de *novidade* que caracteriza o psiquismo humano.

Assim, o caráter sacrificado por uma psicologia da imaginação que se ocupa apenas da *constituição das imagens* é um caráter essencial, evidente, conhecido de todos: é a *mobilidade das imagens*. Existe uma oposição — no reino da imaginação assim como em tantos outros domínios — entre a constituição e a mobilidade. E, como a descrição das formas é mais fácil que a descrição dos movimentos, fica explicado por que a psicologia se ocupa a princípio da primeira tarefa. No entanto, é a segunda que é a mais importante. A imaginação, para uma psicologia completa, é, antes de tudo, um tipo de mobilidade espiritual, o tipo da mobilidade espiritual maior, mais viva, mais vivaz. Cumpre, pois, acrescentar sistematicamente ao estudo de uma imagem particular o estudo de sua mobilidade, de sua fecundidade, de sua vida.

Esse estudo é possível porque a mobilidade de uma imagem não é indeterminada. Não raro a mobilidade de uma imagem particular é uma mobilidade específica. Uma psicologia da imaginação do movimento deveria então determinar diretamente a mobilidade das imagens. Deveria possibilitar-nos traçar, para cada imagem, um verdadeiro hodógrafo que lhe resumiria o cinetismo. É um esboço de tal estudo que apresentamos nesta obra.

Deixaremos de lado, portanto, as imagens de repouso, as imagens constituídas que se converteram em palavras bem definidas. Poremos igualmente de parte todas as imagens tradicionais — como as imagens das flores, tão importantes no herbário dos poetas. Elas vêm, com um toque convencional, colorir as descrições literárias. No entanto, perderam seu poder imaginário. Outras imagens são inteiramente novas. Vivem da vida da linguagem viva. Experimentamo-las, em seu lirismo em ato, nesse signo íntimo com o qual elas renovam a alma e o coração; *essas imagens literárias* dão esperança a um sentimento, conferem um vigor especial à nossa decisão de ser uma pessoa, infundem uma tonicidade até mesmo à nossa vida física. O livro que as contém torna-se subitamente para nós uma carta íntima. Elas desempenham um papel em nossa vida. Vitalizam-nos. Por elas a palavra, o verbo, a literatura são promovidos à categoria da imaginação criadora. O pensamento, exprimindo-se numa imagem nova, se enriquece ao mesmo passo que enriquece a língua. O ser torna-se palavra. A palavra aparece no cimo psíquico do ser. A palavra se revela como o devir imediato do psiquismo humano.

Como encontrar uma medida comum dessa solicitação a viver e a falar? Isso só pode ocorrer multiplicando-se as experiências de figuras literárias, de imagens móveis, restituindo, conforme o conselho de Nietzsche, a todas as coisas o seu movimento próprio, classificando e comparando os diversos movimentos de imagens, contando todas as riquezas dos tropos que se induzem ao redor de um vocábulo. A propósito de qualquer imagem que nos impressiona, devemos indagar-nos: qual o arroubo lingüístico que essa imagem libera em nós? como a separamos do fundo por demais estável das recordações familiares? Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora. De um modo mais geral, é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina. Assim, teremos a oportunidade de devolver à imaginação seu papel de sedução. Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova.

II

Não raro essa ausência é sem lei, esse impulso é sem perseveança. O devaneio se contenta em transportar-nos alhures, sem que possamos realmente viver todas as imagens do percurso. O sonhador deixa-se ir à deriva.

Um verdadeiro poeta não se satisfaz com essa imaginação evasiva. Quer que a imaginação seja uma *viagem*. Cada poeta nos deve, pois, seu *convite à viagem*. Por esse convite recebemos, em nosso ser íntimo, um doce impulso, o impulso que nos abala, que põe em marcha o devaneio salutar, o devaneio verdadeiramente dinâmico. Se for bem escolhida, a imagem inicial se revelará como um impulso para um sonho poético bem definido, para uma vida imaginária que terá verdadeiras leis de imagens sucessivas, um verdadeiro sentido vital. As imagens postas em série pelo *convite à viagem* adquirirão em sua ordem bem escolhida uma vivacidade especial que nos permitirá designar, nos casos que estudaremos longamente nesta obra, um *movimento da imaginação*. Esse movimento não será uma simples metáfora. Nós o experimentaremos efetivamente em nós mesmos, quase sempre como um alívio, como uma facilidade para imaginar imagens anexas, como um ardor em perseguir o sonho encantador. Um belo poema é um ópio ou um álcool. É um alimento nervino. Deve produzir em nós uma indução dinâmica. Ao dito profundo de Paul Valéry: "O verdadeiro poeta é aquele que nos inspira", tentaremos dar seu justo pluralismo. O poeta do fogo, o da água e o da terra não transmitem a mesma inspiração que o poeta do ar.

Eis por que o sentido da *viagem imaginária* é muito diferente segundo os diversos poetas. Alguns deles limitam-se a transportar seus leitores ao país do pitoresco. Querem reencontrar *alhures* aquilo que vemos todos os dias ao nosso redor. Carregam, sobrecarregam de beleza a vida usual. Não desprezemos essa *viagem* ao país do real que diverte o ser a baixo preço. Uma realidade iluminada por um poeta tem pelo menos a novidade de uma nova iluminação. Já que o poeta nos descobre um matiz *fugidio*, aprendamos a imaginar todo matiz como uma *mudança*. Só a imaginação pode ver os matizes; ela os apreende *na passagem* de uma cor a outra. Há neste velho mundo, portanto, flores que tínhamos visto mal! Tínhamo-las visto mal porque não as tínhamos visto mudar de matizes. Florescer é deslocar matizes, é sempre um movimento matizado. Quem segue em seu jardim todas as flores que se abrem e se colorem já tem mil modelos para a dinâmica das imagens.

Mas a verdadeira mobilidade, o mobilismo em si que é o mobilismo *imaginado*, não é bem alertada pela descrição do real, ainda que fosse pela descrição de um devir do real. A verdadeira viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário. Não entendemos por tal uma dessas utopias que nos dão de uma só vez um paraíso ou um inferno, uma Atlântida ou uma Tebaida. É o trajeto que nos interessaria, e o que nos descrevem é a estada. Ora, o que queremos examinar nesta obra é na verdade a imanência do imaginário no real, é o trajeto *contínuo* do real ao imaginário. Poucas vezes se viveu a lenta deformação imaginária que a imaginação proporciona às percepções. Não se experimentou adequadamente o estado fluídico do psiquismo imaginante. Se pudéssemos multiplicar as experiências de transformações de imagens, compreenderíamos como é profunda a observação de Benjamin Fondane[2]: "A princípio, o objeto não é real, mas *um bom condutor* do real." O objeto poético, devidamente dinamizado por um nome cheio de ecos, será, a nosso ver, um bom condutor do psiquismo imaginante. É necessário, para essa *condução*, chamar o objeto poético por seu nome, por seu velho nome, dando-lhe seu justo nome sonoro, cercando-o com os ressoadores que ele vai fazer falar, com os adjetivos que vão prolongar sua cadência, sua vida temporal. Rilke diz[3]: "Para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas, é preciso conhecer os animais, é preciso sentir como voam os pássaros e saber que movimento fazem as florzinhas quando se abrem de manhã." Cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento lingüístico criador. Quantas vezes, à beira do poço, sobre a velha pedra coberta de azedas bravas e de fetos, murmurei o nome das águas longínquas, o nome do mundo sepultado... Quantas vezes o universo me respondeu repentinamente... Ó meus objetos! como conversamos!

Enfim, a viagem aos mundos longínquos da imaginação só *conduz* bem um psiquismo dinâmico se assumir o aspecto de uma via-

2. Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique*, p. 90.
3. Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. fr. Betz, p. 25.

gem ao país do infinito. No reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência. É próprio da lei da expressão poética ultrapassar o pensamento. Sem dúvida, essa transcendência aparece freqüentemente como grosseira, factícia, truncada. Às vezes também ela obtém um rápido sucesso, é ilusória, vaporosa, dispersiva. Para o ser que reflete, é uma miragem. Mas essa miragem fascina. Encerra uma dinâmica especial que é já uma realidade psicológica inegável. Pode-se então classificar os poetas pedindo-lhes para responder à pergunta: "Dize-me qual é o teu infinito e eu saberei o sentido do teu universo; é o infinito do mar ou do céu, é o infinito da terra profunda ou da fogueira?" No reino da imaginação, o infinito é a região em que a imaginação se afirma como imaginação pura, em que ela está livre e só, vencida e vitoriosa, orgulhosa e trêmula. Então as imagens irrompem e se perdem, elevam-se e aniquilam-se em sua própria altura. Então se impõe o realismo da irrealidade. Compreendemos as figuras por sua transfiguração. A palavra é uma profecia. A imaginação é, assim, um além psicológico. Ela assume o aspecto de um psiquismo precursor que *projeta o seu ser*. Reunimos, em nosso livro *L'eau et les rêves* (A água e os sonhos), diversas imagens em que a imaginação projeta impressões íntimas sobre o mundo exterior. Estudando, no presente livro, o psiquismo aéreo, teremos exemplos em que a imaginação projeta *o ser inteiro*. Quando vamos tão longe, tão alto, reconhecemo-nos em estado de *imaginação aberta*. A imaginação, por inteiro, ávida de realidades de atmosfera, duplica cada impressão de uma imagem nova. O ser se sente, como diz Rilke, na véspera de ser escrito: "Desta vez serei escrito. Sou a impressão que se vai transpor."[4] Nessa transposição, a imaginação faz brotar uma dessas flores maniqueístas que confundem as cores do bem e do mal, que transgridem as leis mais constantes dos valores humanos. Colhem-se tais flores nas obras de Novalis, de Shelley, de Edgar Poe, de Baudelaire, de Rimbaud, de Nietzsche. Amando-as, temos a impressão de que a imaginação é uma das formas da audácia humana. Recebemos delas um dinamismo renovador.

4. Rilke, *loc. cit.*, p. 74.

III

Tentaremos, a seguir, dar uma contribuição positiva à psicologia desses dois tipos de sublimação: sublimação discursiva à procura de um além e sublimação dialética à procura de um ao lado. Tais estudos são possíveis precisamente porque as viagens imaginárias e infinitas têm itinerários muito mais regulares do que se poderia pensar. A arqueologia moderna muito ganhou, como observa Fernand Chapouthier[5], com a constituição das séries regulares de documentos. A lenta vida dos objetos através dos séculos permite extrapolar sua origem. Do mesmo modo, quando examinamos séries bem triadas de documentos psicológicos, surpreende-nos a regularidade de sua filiação; compreendemos melhor o seu dinamismo inconsciente. E, ainda do mesmo modo, um emprego metafórico novo pode iluminar a arqueologia da linguagem. Neste ensaio estudaremos as *viagens imaginárias* mais evasivas, as estações menos fixas, imagens por vezes inconsistentes, e não obstante veremos que essa evasão, essa flutuação, essa inconsistência não impedem uma vida imaginativa verdadeiramente *regular*. Parece até que todas essas incoordenações dão às vezes um aspecto tão bem definido que pode servir de esquema para uma *coerência pela mobilidade*. De fato, a maneira pela qual escapamos do real designa claramente a nossa realidade íntima. Um ser privado da *função do irreal* é um neurótico, tanto como o ser privado da *função do real*. Pode dizer-se que uma perturbação da função do irreal repercute na função do real. Se a função de *abertura*, que é propriamente a função da imaginação, for mal feita, a própria percepção permanecerá obtusa. Deveremos, portanto, encontrar uma filiação regular do real ao imaginário. Bastará classificar corretamente documentos psicológicos para se viver essa filiação regular.

Tal regularidade se deve ao fato de sermos *arrebatados* na pesquisa imaginária por *matérias fundamentais*, por elementos imaginários que têm leis idealistas tão seguras como as leis experimentais. Permitimo-nos lembrar aqui alguns livrinhos recentes em que estudamos, sob o nome de *imaginação do material*, essa espantosa necessidade de "penetração" que, para além das seduções da imaginação das formas, vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver

5. Fernand Chapouthier, *Les discures au service d'une déesse, passim.*

na matéria, ou então — o que vem a dar no mesmo — materializar o imaginário. Acreditamos poder falar de uma lei das quatro imaginações materiais, lei que atribui *necessariamente* a uma imaginação criadora um dos quatro elementos: fogo, terra, ar e água. Sem dúvida, vários elementos podem intervir para constituir uma imagem particular; existem imagens *compostas*; mas a vida das imagens é de uma pureza de filiação mais exigente. Desde que se oferecem em série, as imagens designam uma matéria-prima, um elemento fundamental. A fisiologia da imaginação, mais ainda que sua anatomia, obedece à lei dos quatro elementos.

Não será de temer uma contradição entre os nossos trabalhos antigos e o presente estudo? Se uma lei das quatro imaginações materiais obriga a imaginação a se fixar numa matéria, a imaginação não vai encontrar aí uma razão de fixidez e de monotonia? Seria inútil, então, estudar a mobilidade das imagens.

Tal não é o caso, porque nenhum dos quatro elementos é imaginado em sua inércia; ao contrário, cada elemento é imaginado em seu dinamismo especial; há uma cabeça de série que determina um tipo de filiação para as imagens que a ilustram. Para empregar ainda uma vez a maravilhosa expressão de Fondane, um elemento material é o princípio de *um bom condutor* que dá continuidade a um psiquismo imaginante. Por fim, todo elemento adotado com entusiasmo pela imaginação material prepara, para a imaginação dinâmica, uma sublimação especial, uma transcendência característica. Forneceremos a prova disso, ao longo deste ensaio, seguindo a vida das imagens aéreas. Veremos que a sublimação aérea é a sublimação discursiva mais típica, aquela cujos graus são mais manifestos e mais regulares. Ela se prolonga por uma sublimação dialética fácil, muito fácil. Parece que o ser voante ultrapassa a própria atmosfera em que voa; que um éter se oferece sempre para transcender o ar; que um absoluto completa a consciência de nossa liberdade. Será preciso ressaltar, com efeito, que no reino da imaginação o epíteto que mais próximo se encontra do substantivo *ar* é o epíteto *livre*? O ar natural é o ar livre. Teremos, pois, que redobrar a cautela diante de uma liberação mal vivida, diante de uma adesão demasiado pronta para as lições do ar *livre*, do *movimento aéreo liberador*. Tentaremos entrar nos detalhes da psicologia do ar como o fizemos para a psicologia do fogo e a psicologia da água. Do ponto de vista da imaginação material, nossa investigação será abreviada, pois o ar é uma matéria pobre. Em compensação, porém, com o ar teremos uma grande vantagem, referente à imaginação dinâmica. Efetivamente, com o ar o movimento supera a substância. Não há substância senão quando há movimento. O psiquismo aéreo nos permitirá realizar as etapas da sublimação.

IV

Para bem compreender os diversos matizes dessa sublimação ativa e em particular a diferença radical entre a sublimação cinemática e a sublimação realmente dinâmica, precisamos nos dar conta de que o movimento proporcionado pela vista não é *dinamizado*. O movimento visual permanece puramente cinemático. A vista segue o movimento com excessiva gratuidade para nos ensinar a viver integralmente, interiormente. Os jogos da imaginação formal, as intuições que completam as imagens visuais nos orientam em sentido contrário da participação substancial. Só uma simpatia para com uma matéria pode determinar uma participação realmente ativa que de bom grado chamaríamos de *indução*, se a palavra não fosse já empregada pela psicologia do raciocínio. Seria, entretanto, na vida das imagens que poderíamos experimentar uma vontade de conduzir. Somente essa indução material e dinâmica, essa "ducção" pela intimidade do real pode soerguer nosso ser íntimo. Aprenderemos isso estabelecendo entre as coisas e nós próprios uma correspondência de materialidade. Para tanto será necessário penetrar nessa região que Raoul Ubac chama com muita propriedade de *contra-espaço*[6]. "Ao finalismo prático dos órgãos exigido pela imperiosa necessidade das exigências imediatas corresponde um finalismo poético que o corpo detém potencialmente... Temos de persuadir-nos de que um objeto pode sucessivamente mudar de sentido e de aspecto conforme a chama poética que o atinge, o consome ou o poupa." E, pondo em ação essa inversão do sujeito e do objeto, Raoul Ubac nos apresenta, em *Exercice de la pureté*, "o avesso do direito". Parece que ele encontra assim uma correspondência entre o espaço de três dimensões e esse espaço íntimo que Joé Bousquet tão bem chamou de "espaço de nula dimensão". Quan-

6. Raoul Ubac, *Le contre-espace*, 1942, caderno 1.

do tivermos praticado a psicologia do ar infinito, compreenderemos melhor que no ar infinito se apagam as dimensões e que tocamos assim nessa matéria não-dimensional que nos dá a impressão de uma sublimação íntima absoluta.

Vemos, pois, o interesse de uma *Einfühlung* [compreensão íntima] especializada, o benefício que podemos tirar ao fundir-nos numa matéria particular em vez de dispersar-nos num universo diferenciado. Aos objetos, às diferentes matérias, aos ''elementos'' pediremos ao mesmo tempo sua específica densidade de ser e sua exata energia de devir. Aos fenômenos pediremos conselhos de mudança, lições de mobilidade substancial — em suma, uma física pormenorizada da imaginação dinâmica. Em particular, os fenômenos aéreos nos darão lições muito gerais e muito importantes de subida, de ascensão, de sublimação. Tais lições devem ser colocadas na categoria dos princípios fundamentais de uma psicologia que chamaremos de *psicologia ascensional*. O convite à viagem aérea, se tiver, como convém, o sentido da subida, é sempre solidário da impressão de uma ligeira ascensão.

Sentiremos então que há mobilidade das imagens na proporção em que, simpatizando pela imaginação dinâmica com os fenômenos aéreos, tomaremos consciência de um alívio, de uma alegria, de uma ligeireza. A vida ascensional será então uma realidade íntima. Uma *verticalidade* real se apresentará no próprio âmago dos fenômenos psíquicos. Essa verticalidade não é uma vã metáfora; é um princípio de ordem, uma lei de filiação, uma escala ao longo da qual experimentamos os graus de uma sensibilidade especial. Finalmente, a vida da alma, todas as emoções finas e contidas, todas as esperanças, todos os temores, todas as forças morais que envolvem um porvir têm *uma diferencial vertical* em toda a acepção matemática do termo. Bergson diz em *La pensée et le mouvant* (p. 37) que a idéia de diferencial leibniziana, ou antes, a idéia de fluxão newtoniana, foi sugerida por uma intuição filosófica da mudança e do movimento. Acreditamos que se pode precisá-la mais e que o eixo vertical bem explorado pode ajudar-nos a determinar a evolução psíquica humana, a diferencial de valorização humana.

Para bem conhecer as emoções sutis em seu devir, a primeira tarefa consiste, a nosso ver, em determinar em que medida elas nos aliviam ou em que medida elas nos pesam. É a sua *diferencial vertical* positiva ou negativa que designa melhor sua eficácia,

seu destino psíquico. Formularemos, pois, este primeiro princípio da imaginação ascensional: *de todas as metáforas, as metáforas da altura, da elevação, da profundidade, do abaixamento, da queda, são por excelência metáforas axiomáticas*. Nada as explica, e elas explicam tudo. Mais simplesmente: quando queremos vivê-las, senti-las e sobretudo compará-las, percebemos que elas trazem uma marca essencial e que são mais naturais que todas as outras. Elas nos envolvem mais que as metáforas visuais, mais que qualquer imagem cintilante. E, no entanto, a linguagem não as favorece. A linguagem, instruída pelas formas, não sabe tornar facilmente pitorescas as imagens dinâmicas da altura. Entretanto, essas imagens são de um poder singular: comandam a dialética do entusiasmo e da angústia. A valorização vertical é tão essencial, tão segura, sua supremacia é tão indiscutível, que o espírito não pode esquivar-se a ela depois de tê-la reconhecido uma vez em seu sentido imediato e direto. Não se pode dispensar o eixo vertical para exprimir os valores morais. Quando tivermos compreendido melhor a importância de uma física da poesia e de uma física da moral, chegaremos a esta convicção: toda valorização é verticalização.

Naturalmente, existe uma *viagem para baixo*; a *queda*, antes mesmo da intervenção de qualquer metáfora moral, é uma realidade psíquica de todas as horas. E pode-se estudar essa queda psíquica como um capítulo de física poética e moral. A *medida de nível psíquica* muda constantemente. O *tônus geral* — esse dado dinâmico tão imediato para qualquer consciência — é *imediatamente uma medida de nível*. Se o tônus aumenta, logo o homem se reergue. É na viagem para cima que o *impulso vital* é o *impulso hominizante*; noutras palavras, é em sua tarefa de sublimação discursiva que se constituem em nós os caminhos da grandeza. No homem, disse Ramón Gómez de la Serna, tudo é caminho. Cumpre acrescentar: todo caminho aconselha uma ascensão. O dinamismo positivo da verticalidade é tão nítido que se pode enunciar este aforismo: quem não sobe, cai. O homem, enquanto homem, não pode viver horizontalmente. Seu repouso, seu sono é quase sempre uma *queda*. Raros são os que dormem subindo. Esses dormem um sono aéreo, um sono shelleyiano, na embriaguez de um poema. A teoria da materialidade, tal como está desenvolvida na filosofia bergsoniana, ilustraria facilmente esse aforismo da primazia da ascensão. Édouard Le Roy trouxe numerosos desenvolvimentos à teoria da matéria

na obra de Bergson. Mostrou que o hábito era a inércia do devir psíquico. Do nosso ponto de vista muito particular, o hábito é a exata antítese da imaginação criadora. A imagem habitual detém as forças imaginantes. A imagem aprendida nos livros, vigiada e criticada pelos professores, bloqueia a imaginação. A imagem reduzida à sua forma é um conceito poético; associa-se a outras imagens, do exterior, como um conceito a outro conceito. E essa *continuidade de imagens*, à qual o professor de retórica se mostra tão atento, carece por vezes dessa continuidade profunda que só a imaginação material e a imaginação dinâmica podem dar.

Portanto, não estamos em erro, acreditamos, ao caracterizar os quatro elementos como os hormônios da imaginação. Eles põem em ação grupos de imagem. Ajudam a assimilação íntima do real disperso em suas formas. Por eles se efetuam as grandes sínteses que dão características um pouco regulares ao imaginário. Particularmente, o ar imaginário é o hormônio que nos faz *crescer* psiquicamente.

Esforçar-nos-emos, pois, neste ensaio de psicologia ascensional, no sentido de medir as imagens por sua *subida* possível. Às próprias palavras tentaremos acrescentar o mínimo de ascensão que elas suscitam, convencidos de que, se o homem vive sinceramente suas imagens e suas palavras, recebe delas um benefício ontológico singular. A imaginação temporalizada pelo verbo nos parece, com efeito, a faculdade hominizante por excelência. Em todo caso, o exame de imagens particulares é a única tarefa que convém às nossas forças. Assim, será sempre sob o aspecto *diferencial*, e nunca sob o aspecto *integral*, que apresentaremos nossas tentativas de determinação vertical. Noutras palavras, limitaremos os nossos exames a fragmentos muito curtos da verticalidade. Jamais experimentaremos a felicidade completa de uma transcendência integral que nos transportaria a um novo mundo. Em compensação, nosso método nos permitirá experimentar em sua especificidade o caráter tônico das esperanças ligeiras, das esperanças que não podem enganar porque são ligeiras, das esperanças que se associam a palavras que têm em nós um porvir imediato, a palavras esperançosas, a palavras que fazem descobrir subitamente uma idéia nova, remoçada, viva, uma idéia que é, somente para nós, como um novo bem. O verbo não é a primeira alegria? A palavra tem uma tonicidade quando espera. Se temer, irá confundir-se. Aqui, e não mais

longe, perto da palavra poética, pertinho da palavra no ato de imaginar, deve encontrar-se uma diferencial de ascensão psíquica.

Se às vezes parecemos confiar-nos a imagens demasiado imateriais, pedimos ao leitor para dar-nos crédito. As imagens do ar estão no caminho das imagens da desmaterialização. Para caracterizar as imagens do ar, muitas vezes nos será difícil encontrar a justa medida: um excesso ou uma insuficiência de matéria, e eis que a imagem fica inerte ou se torna fugaz, dois modos diferentes de ser inoperante. Aliás, intervêm aqui coeficientes pessoais que fazem pender a balança para um ou outro lado. Mas o essencial, para nós, é fazer sentir a intervenção necessária de um fator ponderal no problema da imaginação dinâmica. No sentido próprio do termo, gostaríamos de fazer sentir a necessidade de *pesar* todas as palavras, *pesando* o psiquismo que elas mobilizam. Não podemos fazer uma psicologia detalhada da impulsão para o alto sem uma certa *amplificação*. Quando todos os seus traços forem reconhecidos, poderemos recolocar o desenho na escala da vida real. Cabe portanto ao psicólogo metafísico a tarefa de instalar na imaginação dinâmica um verdadeiro amplificador do psiquismo ascensional. Mais exatamente, a imaginação dinâmica é um *amplificador psíquico*.

Pode-se, pois, acreditar em nós quando afirmamos estar conscientes das dificuldades de nosso tema. Muitas vezes nos perguntamos se "tínhamos um assunto". Será um assunto o estudo das *imagens fugidias*? As imagens da imaginação aérea ou se evaporam ou se cristalizam. E é entre os dois pólos dessa ambivalência sempre ativa que devemos apreendê-las. Ficaremos, portanto, reduzidos a mostrar a dupla derrota do nosso método: cabe ao leitor ajudar-nos, por sua meditação pessoal, para que perceba, no breve intervalo do sonho e do pensamento, da imagem e da palavra, a experiência dinâmica da palavra que ao mesmo tempo sonha e pensa. A palavra *asa*, a palavra *nuvem* são provas imediatas dessa ambivalência do real e do imaginário. O leitor fará delas imediatamente o que bem entender: uma vista ou uma visão, uma realidade desenhada ou um movimento sonhado. O que pedimos ao leitor é que não apenas viva essa dialética, esses estados alternados, mas que os reúna numa ambivalência em que se compreende ser a realidade um poder de sonho e o sonho uma realidade. Ai de mim! Breve é o instante dessa ambivalência. Impõe-se confessar que bem

depressa se vê ou que bem depressa se sonha. Somos então ou o espelho das formas ou o escravo mudo de uma matéria inerte.

Essa vontade metódica de conduzir nosso problema à maneira de uma sublimação discursiva que se liga ao detalhe e oscila sem cessar entre impressão e expressão nos impedia de abordar os problemas do êxtase religioso. Tais problemas, sem dúvida, pertenceriam ao âmbito de uma psicologia ascensional completa. Mas, além de não estarmos qualificados para tratá-los, eles correspondem a experiências demasiado raras para colocar o problema geral da inspiração poética[7].

Não estenderemos também nossas pesquisas à longa história da *pneumatologia*, que, através dos tempos, tem desempenhado tão grande papel. Devemos deixar de lado esses documentos porque queremos fazer obra de psicólogo, e não de historiador. Da mitologia, da demonologia, não tomaremos portanto na presente obra, como em todas as outras investigações psicológicas que empreendemos sobre a imaginação, senão o que pode ainda estar ativo numa alma de poeta, senão o que anima ainda o espírito de um sonhador que vive longe dos livros, fiel aos sonhos infinitos dos elementos naturais.

Em contrapartida a todas essas limitações rigorosas de nosso tema, pediremos ao leitor permissão para conduzi-lo incessantemente ao único caráter que queremos examinar nas imagens aéreas: à sua mobilidade, referindo essa mobilidade externa ao mobilismo que as imagens aéreas induzem em nosso ser. Em outros termos, as imagens são, do nosso ponto de vista, realidades psíquicas. Em seu nascimento, em seu impulso, a imagem é, em nós, o sujeito do verbo imaginar. Não é o seu complemento. O mundo vem imaginar-se no devaneio humano.

V

Eis, agora, um rápido resumo do nosso plano.

Depois desta longa introdução, excessivamente filosófica e abstrata, apresentaremos, tão rápido quanto possível, em nosso primeiro capítulo, um exemplo eminentemente concreto de onirismo

7. Uma exposição bastante completa do problema, com abundante bibliografia, pode ser encontrada no livro de Olivier Leroy *La lévitation. Contribution historique et critique à l'étude du merveilleux*, Paris, 1928.

dinâmico. Estudaremos aí, com efeito, o *Sonho de vôo*. Parecerá talvez que começamos assim por uma experiência bem particular e bem rara. Mas nossa tarefa consistirá precisamente em mostrar que essa experiência é muito mais comum do que se imagina e que, pelo menos para determinados psiquismos, ela deixa, no pensamento da vigília, traços profundos. Mostraremos mesmo que esses traços explicam o destino de certas poéticas. Por exemplo, linhas muito longas de imagens se revelarão em sua proliferação exata e regular quando tivermos detectado o sonho de vôo que lhes dá o impulso primeiro. Em particular, imagens tiradas das obras tão diversas de um Shelley, de um Balzac, de um Rilke, nos mostrarão que a psicologia concreta do sonho de vôo noturno permite descortinar o que há de concreto e universal em poemas não raro obscuros e evasivos.

Assim fortalecidos numa psicologia natural que não repousa sobre uma construção *a priori*, poderemos estudar, num segundo capítulo, a Poética das Asas. Nesse capítulo veremos em ação uma imagem favorita da imaginação aérea. Graças às nossas observações anteriores, perceberemos que a imaginação dinâmica nos proporciona o meio de distinguir entre as imagens factícias e as imagens realmente naturais, entre os poetas que copiam e os poetas que realmente animam as forças criadoras da imaginação.

Nesse ponto de nossa exposição, teremos dado exemplos assaz numerosos de psicologia ascensional *positiva* para poder caracterizar psicologicamente, sob sua forma *negativa*, todas as metáforas da *queda moral*. Dedicaremos a essas metáforas o terceiro capítulo, onde teremos de responder a várias objeções que tenderão a forçar-nos a considerar a experiência da queda imaginária como um dado primeiro da imaginação dinâmica. Nossa resposta será bem simples. Damo-la aqui porque ela esclarece nossas teses gerais: a queda imaginária só conduz a metáforas fundamentais para uma imaginação *terrestre*. A queda profunda, a queda nos vórtices escuros, a queda no abismo, são quase fatalmente as quedas imaginárias em relação com uma imaginação das águas ou, sobretudo, com uma imaginação da terra tenebrosa. Para classificar todas as suas circunstâncias, é preciso considerar todas as aflições de um *terrestre* que luta, em suas noites dramáticas, com o abismo, que cava ativamente o seu abismo, que trabalha com a pá e a picareta, com as mãos e os dentes no fundo dessa mina imaginária onde tantos

homens sofrem durante os pesadelos infernais. Essas descidas aos infernos não poderão ser descritas, do ponto de vista da imaginação poética, senão se tivermos a força de abordar um dia a difícil e múltipla psicologia da imaginação material da terra. Neste livro, consagrado unicamente à imaginação material e dinâmica do fluido aéreo, não encontraremos a imaginação da queda a não ser como uma ascensão invertida. É desse ponto de vista indireto — aliás muito instrutivo — que conduziremos o estudo parcial que convém ao nosso tema. Uma vez que a *queda psicológica* será estudada sob sua forma dinâmica simplificada, teremos tudo o que é necessário para examinar os jogos dialéticos da vertigem e do prestígio. Mediremos a importância de uma coragem da altitude e da estatura, da coragem de viver contra o peso, de viver "verticalmente". Apreciaremos o sentido de uma higiene do reerguimento, do crescimento, da cabeça alta.

Essa higiene, essa cura da verticalidade e das altitudes imaginárias, já encontrou o seu psicólogo e o seu prático. Em trabalhos muito mal conhecidos, Robert Desoille tentou reforçar, em psiquismos neuróticos, os reflexos condicionados que nos fazem associar os valores de elevação: a altura, a luz, a paz. Num capítulo especial, cumpriremos o dever de chamar a atenção para a obra de Robert Desoille, que foi para nós, em numerosas partes de nosso trabalho, uma ajuda preciosa. Não hesitaremos, aliás, nesse como nos demais capítulos, em tomar como pretexto observações psicológicas para desenvolver nossas próprias teses sobre a metafísica da imaginação, metafísica que continua sendo em toda parte nosso objetivo confessado.

Como fizemos para o fogo com Hoffmann, para a água com Edgar Poe e Swinburne, acreditamos poder, no tocante ao ar, tomar um grande pensador, um grande poeta como tipo fundamental. Pareceu-nos que Nietzsche podia ser o representante do *complexo da altura*. Impusemo-nos a tarefa de reunir, no quinto capítulo, todos os símbolos que se unem naturalmente — por uma fatalidade propriamente simbólica — à dinâmica da ascensão. Veremos com que facilidade, com que naturalidade o gênio reúne o pensamento à imaginação; como, num gênio, a imaginação produz o pensamento — por mais longe que esteja o pensamento que vai buscar ouropéis num armazém de imagens. Para servir-nos da espantosa elipse de Milosz, diríamos de Nietzsche: "Superior, ele sobrepuja." Ele nos ajuda a sobrepujar porque obedece com maravilhosa fidelidade à imaginação dinâmica da altura.

Quando tivermos compreendido, em sua grande amplitude, em seu alcance máximo, o sentido dinâmico do *convite à viagem* de uma imaginação aérea, poderemos tentar determinar os vetores imaginários que se podem ligar aos diversos objetos e fenômenos aéreos. Mostraremos, numa seqüência de pequenos capítulos, o que há de aéreo nas imagens poéticas bem feitas do Céu azul, das Constelações, das Nuvens, da Via Láctea. Um pouco mais longamente, dedicaremos um capítulo à *árvore aérea* para mostrar que um ser da Terra pode ser sonhado segundo os princípios da participação aérea.

Como fizemos em nosso livro *A água e os sonhos*, onde isolamos os temas da água violenta, damos alguns documentos sobre o Ar Violento, sobre os Ventos Irados. Mas, para grande espanto nosso, apesar de nossas leituras abundantes e variadas, não encontramos documentos poéticos bastante numerosos. Parece que uma poética da tempestade, que é, no fundo, uma poética da cólera, exige formas mais animalizadas que as das nuvens impelidas pelo furacão. A violência permanece, pois, como um caráter que se liga mal a uma psicologia aérea.

O dinamismo aéreo é antes um dinamismo do sopro brando. Como tínhamos tomado todos os nossos documentos junto aos poetas, quisemos voltar, em nosso último capítulo, ao problema da inspiração poética. Por isso deixamos de lado todos os problemas do sopro real, toda a psicologia da respiração que uma psicologia do ar deveria, naturalmente, considerar. Permanecemos, portanto, no domínio da imaginação. Mesmo no que concerne à prosódia, não tentamos falar dela à maneira científica. As penetrantes pesquisas de Pius Servien mostraram com bastante clareza, nesse domínio, as relações das variações do sopro e do estilo. Acreditamos, pois, colocar-nos num ponto de vista resolutamente metafórico, e em páginas intituladas *A declamação muda* procuramos mostrar a animação que o ser recebe quando se submete de corpo e alma aos ditames da imaginação aérea.

Depois de tantos e tão diversos esforços, restava-nos concluir. Pareceu-nos necessário escrever não um, mas dois capítulos de conclusão.

O primeiro resume nossas opiniões, dispersas ao longo da obra, sobre o caráter realmente específico da *imagem literária*. Esse capí-

tulo tende a situar a *imaginação literária* na categoria de uma atividade natural que corresponde a uma ação *direta* da imaginação sobre a linguagem.

O segundo capítulo de conclusão retoma algumas considerações filosóficas às quais não pudemos dar suficiente continuidade no decorrer deste ensaio. Ele tende a dar às imagens literárias seu justo lugar na origem da intuição filosófica e a mostrar que uma filosofia do movimento só tem a ganhar se colocar-se na escola dos poetas.

CAPÍTULO I

O SONHO DE VÔO

> Tenho aos pés quatro asas de alcíone, duas das quais me servem de tornozelos, azuis e verdes, que sobre o mar salgado sabem traçar vôos sinuosos.
>
> G. D' ANNUNZIO, *Undulna*
> (trad. fr. Tosi)

I

A psicanálise manipulou freqüentemente o conhecimento dos *símbolos* como se os símbolos fossem conceitos. Pode-se mesmo dizer que os símbolos psicanalíticos são os conceitos fundamentais da pesquisa psicanalítica. Uma vez interpretrado, uma vez encontrado seu significado "inconsciente", o símbolo passa à categoria de simples instrumento de análise e acredita-se não haver mais necessidade de estudá-lo em seu contexto ou em suas variedades. Assim é que, para a psicanálise clássica, o *sonho de vôo* converteu-se num dos símbolos mais claros, num dos "conceitos de explicação" mais comuns: ele simboliza, dizem-nos, os desejos voluptuosos. Por ele, confidências inocentes são subitamente estigmatizadas: ele é, ao que parece, um indício que não engana. Como o sonho de vôo é particularmente nítido e surpreendente, como sua confissão, aparentemente muito inocente, não é entravada por nenhuma censura, com freqüência ele será, na análise dos sonhos, uma das pri-

meiras palavras decifradas. Iluminará com luz rápida toda uma situação onírica[1].

Esse método que dá um sentido definido, de uma vez por todas, a um símbolo particular, deixa escapar muitos problemas. Deixa escapar, particularmente, o problema da imaginação, como se a imaginação fosse as férias vãs de uma ocupação afetiva persistente. Em dois aspectos, pelo menos, a psicanálise clássica falta ao dever da curiosidade: não leva em conta o caráter *estético* do sonho de vôo; não leva em conta os esforços de *racionalização* que trabalham e deformam esse sonho fundamental.

Admitamos, com efeito, com a psicanálise, que a *volúpia onírica* se satisfaça fazendo *voar* o sonhador. Como essa impressão surda, confusa, obscura, vai receber as imagens *graciosas* do vôo? Como, em sua monotonia essencial, ela vai se cobrir de pitoresco até produzir as intermináveis narrativas de viagens aladas?

Responder a estas duas perguntas, aparentemente tão particulares, seria trazer uma contribuição ao mesmo tempo a uma estética do amor e a uma racionalização das viagens imaginárias.

Pela primeira pergunta, colocamo-nos efetivamente num ponto de vista novo para uma estética da graça. Essa estética não é completada com uma descrição visual. Todo bergsoniano sabe que a trajetória graciosamente curva deve ser percorrida com um movimento simpático e íntimo. Toda linha graciosa revela assim uma espécie de *hipnotismo linear*: conduz o nosso sonho dando-lhe a continuidade de uma linha. Mas, para além dessa intuição imitativa que obedece, há sempre uma impulsão que comanda. Para quem contempla a linha graciosa, a imaginação dinâmica sugere a mais louca das substituições: és tu, sonhador, que és a graça que evolui. Sente em ti tua *força graciosa*. Toma consciência de ser uma reserva de graça, de ser um poder de vôo. Compreende que deténs, em tua própria vontade, como a jovem folha de feto, volutas enrodilhadas. Com quem, por quem, contra quem és gracioso? Teu vôo é uma libertação, um rapto? Gozas de tua bondade ou de tua for-

1. Obviamente, a prática psicanalítica proporciona muitas nuanças que complicam a simbolização. Assim, a propósito do *sonho de escada*, por vezes tão próximo do sonho de vôo, o dr. René Allendy (*Rêves expliqués*, p. 176) faz esta observação: "O homem sobe os degraus (atividade) e a mulher os desce (passividade)." René Allendy indica, aliás, numerosas inversões que diversificam ainda mais esse sonho tão simples.

ça? de tua habilidade ou de tua natureza? *Voando*, a volúpia é *bela*. O sonho de vôo é o sonho de um sedutor *fascinante*. Sobre esse tema se acumulam o amor e suas imagens. Estudando-o, veremos então como o amor *produz* imagens.

Para resolver a segunda questão, deveremos concentrar nossa atenção sobre a facilidade com a qual o sonho de vôo se racionaliza. Durante o próprio tempo do sonho, esse vôo é incansavelmente comentado pela inteligência do sonhador; é explicado por longos discursos que o sonhador faz a si mesmo. O ser voante, em seu próprio sonho, declara-se o inventor de seu vôo. Forma-se assim, na alma do sonhador, uma consciência clara do homem que voa. Maravilhoso exemplo para estudar, no âmago do sonho, a construção lógica e objetiva das imagens do sonho. Quando se segue um sonho tão bem definido como o sonho de vôo, percebe-se que o sonho pode ter "seqüência nas idéias", tanto quanto obstinação afetiva em sua paixão amorosa.

Desde já, antes mesmo que apresentemos nossas provas, deve-se sentir que a psicanálise não diz tudo quando afirma o caráter voluptuoso do vôo onírico. O vôo onírico tem necessidade, como todos os símbolos psicológicos, de uma interpretação múltipla: interpretação passional, interpretação estetizante, interpretação racional e objetiva.

Naturalmente, as explicações de ordem orgânica revelam-se ainda mais incapazes de seguir todos os detalhes psicológicos do sonho de vôo. Não é de admirar que um folclorista tão erudito como P. Saintyves se contente com tais explicações? Para ele, o sonho de queda está ligado a "contrações intestinais bastante características" que foram experimentadas na vida acordada "ao descer as escadas precipitadamente"[2]. No entanto ele escreve (p. 100): "Em minha adolescência, quando acordava no meio de um sonho desse gênero (de um vôo maravilhoso), eu experimentava quase sempre um sentimento de bem-estar respiratório." Esse bem-estar requer uma análise psicológica. É preciso chegar a uma *psicologia direta* da imaginação.

Teremos ainda, estudando o sonho de vôo, uma nova prova de que a psicologia da imaginação não pode ser desenvolvida com

2. P. Saintyves, *En marge de la légende dorée*, Paris, 1930, p. 93.

formas estáticas; ela deve instruir-se sobre formas em via de deformação, atribuindo muita importância aos princípios dinâmicos da deformação. A psicologia do elemento aéreo é a menos "atômica" de todas as quatro psicologias que estudam a imaginação material. É essencialmente *vetorial*. Em essência, toda imagem aérea tem um *porvir*, tem um vetor de vôo.

Se há um sonho suscetível de mostrar o caráter *vetorial* do psiquismo, é sem dúvida o *sonho de vôo*. E isso não tanto por seu movimento imaginado como por seu caráter substancial íntimo. Por sua *substância*, com efeito, o sonho de vôo está submetido à dialética da leveza e do peso. Só por esse fato, o sonho de vôo recebe duas espécies bastante diferentes: existem vôos leves e vôos pesados. Em torno desses dois caracteres se acumulam todas as dialéticas da alegria e da dor, da exaltação e da fadiga, da atividade e da passividade, da esperança e do desalento, do bem e do mal. Os mais variados incidentes que se produzem na viagem do vôo encontrarão num e noutro caso princípios de ligação. Quando se presta atenção à imaginação material e à imaginação dinâmica, as leis da substância e do devir psíquicos revelam sua supremacia sobre as leis da forma: o psiquismo que se exalta e o psiquismo que se fatiga se diferenciam num sonho aparentemente tão monótono quanto o sonho de vôo. Voltaremos a essa dualidade fundamental do vôo onírico quando tivermos estudado suas variedades.

Antes de iniciar este estudo, notemos que essa experiência onírica especial que é o sonho de vôo pode deixar marcas profundas na vida acordada. Assim, ele é muito comum no devaneio, muito comum nos poemas. No devaneio acordado, o sonho de vôo aparece sob a dependência absoluta das imagens visuais. Todas as imagens dos seres voantes vêm então recobrir o simbolismo uniforme retido pela psicanálise. Com efeito, seria cometer uma injustiça suspeitar uma volúpia oculta em certos devaneios, em certos poemas do Vôo. O traço dinâmico da leveza ou do peso é muito mais profundo. Ele marca o ser com mais constância que um desejo passageiro. Em particular, a psicologia ascensional que queremos expor nos parece mais adequada que a psicanálise para estudar a continuidade do sonho e do devaneio. Nosso ser onírico é um. Ele continua no próprio dia a experiência da noite.

A psicologia ascensional deverá também constituir toda uma metapoética do vôo que provará o valor estético do sonho de vôo. Sem dúvida, os poetas se copiam freqüentemente uns aos outros. Um arsenal de metáforas totalmente feitas é empregado para colocar asas — muitas vezes a torto e a direito — em toda parte. Mas veremos precisamente que nosso método, pelo próprio fato de referir-se sistematicamente à *experiência noturna*, é o mais seguro para distinguir a imagem profunda da imagem superficial, para determinar a imagem que produz realmente seus benefícios dinâmicos.

Assinalemos, enfim, uma das dificuldades da nossa tarefa: o pequeno número de documentos sobre a experiência onírica do vôo. No entanto, esse sonho é muito freqüente, muito comum, quase sempre muito nítido. Herbert Spencer declara que, "num grupo de doze pessoas, três asseguraram que em sua vida haviam tido sonhos de descer uma escada voando, tão nítidos e impressionantes pela realidade da experiência que quiseram reproduzi-la no estado de vigília. Uma delas sofria ainda as seqüelas de um entorse assim produzido" (*Principles of Sociology*, 3ª ed., vol. I, p. 773; citado por Havelock Ellis, *Le monde des rêves*, trad. fr., p. 165). Aliás, este é um fato muito geral. O sonho de vôo deixa a lembrança de uma aptidão para voar com tanta facilidade que ficamos admirados de não poder voar durante o dia. Brillat-Savarin expressou muito claramente essa confiança na realidade do vôo (*Physiologie du goût*, ed. 1867, p. 215): "Uma noite sonhei que tinha encontrado o segredo de libertar-me das leis da gravidade, de modo que, tendo meu corpo ficado indiferente a subir ou a descer, eu podia fazer uma ou outra coisa com igual facilidade e ao sabor da minha vontade.

"Esse estado me parecia delicioso. Muitas outras pessoas devem ter sonhado coisa parecida, mas o que se torna mais especial é que eu me lembro de que explicava claramente a mim mesmo (pelo menos assim me parece) os meios que me haviam conduzido a esse resultado, e que esses meios me pareciam tão simples que eu me admirava de não terem sido descobertos mais cedo.

"Ao acordar, essa parte explicativa me escapou inteiramente, mas ficou-me a conclusão; e desde essa época me é impossível não estar persuadido de que mais cedo ou mais tarde um gênio mais esclarecido fará essa descoberta e, haja o que houver, espero por esse dia."

Joseph de Maistre exprime a mesma certeza (*Les soirées de Saint-Pétersbourg*, ed. 1836, t. II, p. 240): "Os jovens, sobretudo os jovens estudiosos, e mais ainda os que tiveram a felicidade de esca-

par a certos perigos, estão muito sujeitos a sonhar, durante o sono, que se elevam nos ares e aí se movem à vontade; um homem de muito espírito... dizia-me um dia que em sua juventude tinha sido tantas vezes visitado por esse tipo de sonho que começara a suspeitar que a gravidade não era natural ao homem. Particularmente, posso lhes assegurar que em mim a ilusão era às vezes tão forte que me eram necessários alguns segundos, depois de acordado, para me desenganar."

Aliás, seria preciso atribuir ao vôo onírico certos sonhos de marcha *deslizante*, de ascensão *contínua*. Tal nos parece o caso da narrativa onírica referida por Denis Saurat (*La fin de la peur*, p. 82): "Uma montanha, nem abrupta nem povoada de rochedos, mas que se galga lentamente, durante muito tempo... Uma longa curva conexa, bastante regular... Nenhum mal-estar físico: ao contrário, um sentimento de bem-estar de vigor... uma grama muito rarefeita e curta; depois a neve, depois o rochedo nu, mas sobretudo o vento cada vez mais forte. É contra o vento que marchamos e seguimos um patamar ligeiramente descendente, antes de retomar a grande curva ascendente, sem ser decepcionados: já sabíamos disso..." Suprimimos algumas notas, que nos parecem sobrecarregar o texto. Mas a unidade dinâmica prossegue ao longo de quatro páginas e podemos reconhecer aí a grande simplicidade e a grande confiança do vôo onírico. O mais das vezes, porém, negligenciamos a narrativa porque a consideramos como uma parte de um sonho mais complicado; guiados incessantemente por uma preocupação de racionalização, julgamos o vôo onírico como um meio para se chegar a um fim. Não vemos que ele é realmente "a viagem em si", a "viagem imaginária" mais real de todas, aquela que envolve a nossa substância psíquica, que *assinala* com uma marca profunda o nosso dever psíquico substancial. Pode ocorrer também que, por um defeito contrário, os documentos psicológicos sobre o vôo onírico estejam sobrecarregados de traços acidentais. O psicólogo da vida dinâmica deverá então empreender uma psicanálise especial para se defender ao mesmo tempo contra as razões demasiado claras e contra as imagens demasiado pitorescas.

Vamos esforçar-nos, estudando alguns textos, para apreender sua origem dinâmica e precisar a vida elementar e profunda do vôo onírico.

Neste ensaio, colocamo-nos no ponto de vista do psicólogo, estudando, portanto, as interpretações psicológicas dessa experiência noturna. Havelock Ellis, que lhe consagra em seu livro *O mundo dos sonhos* um capítulo intitulado "A aviação nos sonhos", ocupa-se principalmente das condições fisiológicas nas quais se produz esse sonho especial (p. 171); fala da "objetivação da elevação e do abaixamento rítmico dos... músculos respiratórios — em alguns sonhos, talvez, da sístole e da diástole dos músculos do coração, sob a influência de alguma opressão física ligeira e desconhecida". Mas a longa discussão que ele empreende não explica o caráter agradável — e por vezes psicologicamente benéfico — do sonho de vôo. A discussão não elucida as imagens tão precisas que se multiplicam na imaginação. Vamos, pois, limitar-nos ao problema psicológico das imagens.

II

Para colocar o problema psicológico do vôo onírico, partiremos de uma página de Charles Nodier. Eis a questão que Charles Nodier se propõe submeter à Academia das Ciências se um dia se tornar, diz ele, "bastante célebre, bastante rico ou bastante grande senhor para elevar sua voz até ela":

"Por que o homem que nunca sonhou que fende o espaço sobre asas, como todas as criaturas voantes que o cercam, sonha tão freqüentemente que se eleva com um poder elástico, à maneira dos aeróstatos, e por que o sonhou muito tempo antes da invenção dos aeróstatos, já que esse sonho é mencionado em todos os onirocríticos antigos, se essa previsão não for o sintoma de um de seus progressos orgânicos?"

Aliviemos inicialmente esse documento de todo vestígio de racionalização. E para isso vejamos a racionalização em ação, vejamos como a razão trabalha o sonho, ou, em outros termos, já que todas as nossas faculdades são permeáveis ao sonho, vejamos *como sonha a razão*.

Os aeróstatos, no momento em que Nodier escreve, no princípio do século XIX, desempenham o mesmo papel *explicativo* que a aviação no início do século XX. Graças ao aeróstato, graças ao avião, o vôo humano deixa de ser um absurdo. Confirmando os

sonhos, esses meios de vôo multiplicam, se não o número de sonhos de vôo *efetivos*, pelo menos o número de sonhos de vôo *narrados*. Consideremos também que a construção lógica costuma se prevalecer de uma preparação sonhadora, de modo que certos pensadores gostam de apresentar seus sonhos como antecipações "razoáveis". O ensaio de Charles Nodier sobre a *Palingenesia humana e a ressurreição* é muito interessante a esse respeito. Eis o raciocínio central: já que o ser humano, em seu sonho noturno sincero, tem uma experiência de vôo, já que o ser consciente, depois de longas pesquisas objetivas, realizou a experiência do aeróstato, o filósofo deverá encontrar o meio de ligar o sonho íntimo à experiência objetiva. Para fazer essa ligação, para sonhar essa ligação, Charles Nodier imagina "o ser ressurreccional" que *continuará* o homem, que aperfeiçoará o homem sob as formas de um ser provido das qualidades aerostáticas. Se hoje essa antecipação nos parece barroca, é porque não vivemos a *novidade* do aeróstato. O aeróstato, o deselegante "esférico", é para nós uma velha imagem, uma imagem inerte, um conceito bem racionalizado. É, pois, atualmente um objeto sem grande valor onírico. Mas reportemo-nos pelo pensamento ao tempo dos *montgolfiers** para julgar a página de Nodier. Não obstante a parte que sempre se deve conceder ao jogo literário quando se fala de Nodier, não tardaremos a sentir, por trás das imagens, uma imaginação sincera, uma imaginação que segue ingenuamente a dinâmica de suas imagens. Eis, portanto, o homem-aeróstato, o homem ressurreccional: ele terá um torso engrandecido, vasto e sólido, "a carcaça de um navio aéreo", voará provocando "o vazio, ao sabor de sua vontade, em sua larga víscera pneumática e batendo a terra com o pé, com o instinto de seu organismo progressivo ensina ao homem em seus sonhos".

Uma racionalização que nos parece tão grosseiramente artificial é, por isso mesmo, muito própria para nos mostrar a articulação da experiência onírica e da experiência real. O homem entregue à vida desperta racionaliza os seus sonhos com os conceitos da vida usual. Lembra-se vagamente das imagens do sonho e as deformará ao exprimi-las na linguagem da vida acordada. Não percebe que o sonho, sob sua forma pura, nos entrega totalmente à

* Designação dos aeróstatos, em homenagem a seu inventor, Joseph-Michel Montgolfier (1740-1810). (N. R.)

imaginação material e à imaginação dinâmica, e que, em contrapartida, o sonho, sob sua forma pura, nos liberta da imaginação formal. O sonho mais profundo é essencialmente um fenômeno do *repouso* óptico e do repouso verbal. Existem duas grandes espécies de insônia: a insônia óptica e a insônia verbal. A noite e o silêncio são os dois guardiães do sono; para dormir é preciso não falar mais nem ver mais. É preciso entregar-se à vida elementar, à imaginação do elemento que nos é particular. Essa vida *elementar* escapa a essa troca de impressões pitorescas que é a linguagem. Sem dúvida, o silêncio e a noite são dois absolutos que não nos são dados em sua plenitude, mesmo no sono mais profundo. Pelo menos, devemos sentir que a vida onírica é tanto mais pura quanto mais nos liberta da opressão das formas, e quanto mais nos restitui à substância e à vida de nosso próprio elemento.

Nestas condições, qualquer adjunção de uma forma, por mais natural que pareça, arrisca-se a ocultar uma realidade onírica, arrisca-se a desviar a vida onírica profunda. Assim, diante de uma realidade onírica tão nítida quanto o sonho de vôo, é preciso, a nosso ver, para penetrar-lhe a essência, defender-se contra a ingerência das imagens visuais e aproximar-se quanto possível da experiência essencial.

Se estamos certos a propósito do papel *hierárquico* da imaginação material em face da imaginação formal, podemos formular o seguinte paradoxo: em relação à experiência dinâmica profunda que é o vôo onírico, *a asa é já uma racionalização*. De fato, em sua origem, antes que Nodier se tivesse entregue ao jogo das racionalizações fantasistas, assinalou ele essa grande verdade segundo a qual *o vôo onírico nunca é um vôo alado*.

Conseqüentemente, em nosso entender, *quando a asa aparece numa narrativa de sonho de vôo, devemos suspeitar de uma racionalização dessa narrativa*. Podemos estar mais ou menos certos de que a narrativa é contaminada, seja por imagens do pensamento desperto, seja por inspirações livrescas.

Toda a *naturalidade* da asa em nada influi nesse assunto. A *naturalidade* da asa objetiva não impede que a asa não seja o elemento natural do vôo onírico. Em suma, a asa representa, para o vôo onírico, a *racionalização antiga*. Foi essa *racionalização* que originou a *imagem de Ícaro*. Noutras palavras, a imagem de Ícaro desempenha, na poética dos antigos, o mesmo papel do aeróstato, "da carcaça pneu-

mática'' na poética efêmera de Nodier, o mesmo papel que desempenha o avião na poética de Gabriel d'Annunzio. Os poetas nem sempre sabem permanecer fiéis à própria origem de sua inspiração. Abandonam a vida profunda e simples. *Traduzem*, sem o ler bem, o verbo original. Já que o homem antigo não tinha à sua disposição, para traduzir o vôo onírico, uma realidade eminentemente racional, isto é, uma realidade fabricada pela razão, como o balão ou o avião, foi forçado a recorrer a uma realidade natural. Por isso formou a imagem do homem voador a partir do pássaro.

Admitiremos, pois, como princípio, que no mundo do sonho não se voa porque se tem asas, mas acredita-se ter asas porque se voa. As asas são conseqüências. O princípio do vôo onírico é mais profundo. É esse princípio que a imaginação aérea dinâmica deve reencontrar.

III

Recusando-nos agora a obedecer a qualquer racionalização, voltemos à experiência fundamental do vôo onírico e estudemos essa experiência em narrativas tão puramente dinâmicas quanto possível.

No mesmo livro de Charles Nodier vamos colher um documento muito puro que já utilizamos em nosso estudo sobre a imaginação da água[3]. Vamos ver que a impressão é tão nítida que impele o sonhador a tentar a experiência quando está acordado. ''Um dos filósofos mais engenhosos e mais profundos de nossa época... contava-me... que, tendo sonhado várias vezes seguidas, em sua juventude[4], que tinha adquirido a maravilhosa propriedade de sustentar-se e mover-se no ar, nunca pôde desenganar-se dessa impressão sem tentar realizá-la na passagem de um regato ou de um fosso.'' Raffaeli, o eminente pintor francês que, segundo Havelock Ellis (*Le monde des rêves*, trad. fr., p. 165), está sujeito, em sonho, à impressão de flutuar no ar, confessa que essa impressão é tão convincente que lhe sucedeu, ao despertar, saltar de seu leito e tentar a experiência.'' Aí estão, pois, exemplos muito claros em que uma

3. Charles Nodier, *Rêveries*, p. 165.
4. Cf. Michelet (*L'oiseau*, p. 26): ''É em sua melhor idade... em seus sonhos de juventude... que... o homem tem a boa fortuna de esquecer que está... ligado à terra. Ei-lo que voa, que plana.''

convicção formada na vida noturna, na vida inconsciente espantosamente homogênea do sonho, busca confirmações na vida à luz do dia. Para algumas almas, ébrias de onirismo, os dias são feitos para explicar as noites.

É o exame de tais almas que a psicologia dinâmica da imaginação nos pode proporcionar. Propomos, portanto, para fundar uma psicologia da imaginação, partir sistematicamente do sonho e descobrir assim, antes das formas das imagens, seu verdadeiro elemento e seu verdadeiro movimento. Devemos então pedir ao nosso leitor para fazer um esforço no sentido de reencontrar suas experiências noturnas do vôo onírico sob o seu aspecto dinâmico puro. Se o leitor possui essa experiência, reconhecerá que a impressão onírica dominante é feita de uma verdadeira leveza substancial, de uma leveza de todo o ser, de uma leveza em si cuja causa não é conhecida do sonhador. Por vezes ela assombra o sonhador, como se correspondesse a um dom súbito. Essa leveza de todo o ser se mobiliza sob uma *impulsão leve*, fácil, simples: um leve *bater do calcanhar* contra a terra nos dá a impressão de um movimento libertador. Parece que esse movimento parcial libera em nós um poder de mobilidade que nos era desconhecido e que os sonhos nos revelam.

Em seu vôo onírico, se voltamos ao chão, uma nova impulsão nos devolve imediatamente a liberdade aérea. Não experimentamos, a este respeito, nenhuma ansiedade. Sentimos bem que uma força está em nós e conhecemos o segredo que a desencadeia. A volta à terra não é uma queda, pois temos a certeza da *elasticidade*. Todo sonhador do vôo onírico possui esse conhecimento da elasticidade. Além disso ele tem a impressão do *salto puro*, sem finalidade, sem objetivo a atingir. Voltando à terra, o sonhador, *novo Anteu*, reencontra uma energia fácil, certa, embriagadora. Mas não é a terra que alimenta realmente o seu arroubo. Se interpretamos freqüentemente o mito de Anteu como um mito da terra maternal, é porque a imaginação do elemento terrestre é poderosa e geral. Ao contrário, a imaginação do elemento aéreo é por vezes fraca e mascarada. Um psicólogo da imaginação material e dinâmica deve, pois, separar bem os traços míticos que persistem em nossos sonhos. O vôo onírico parece trazer-nos a prova de que o mito de Anteu, mais que um mito da vida, é um *mito do sono*. Somente no sonho um impulso com os pés basta para devolver-nos à nossa na-

tureza etérea, para nos devolver à vida emergente. Esse movimento é verdadeiramente, como diz Nodier, o traço "de um instinto" de vôo que sobrevive ou que se anima em nossa vida noturna. De bom grado diríamos ser ele o traço de um *instinto de leveza*, que é um dos instintos mais profundos da vida. Em muitas páginas, o presente ensaio busca os fenômenos desse instinto de leveza. A nosso ver, o vôo onírico é, em sua extrema simplicidade, um sonho da vida instintiva. Isso explica por que ele é tão pouco diferenciado.

Nestas condições, quando quisermos racionalizar *no mínimo* nossas lembranças da viagem aérea noturna, onde é que deveremos colocar as asas? Nada em nossa experiência íntima da noite nos permite plantar asas em nossos ombros. A não ser por contaminação imaginária especial, nenhum sonhador vive o sonho das asas batendo. Muitas vezes o sonho das asas batendo não passa de um sonho de queda. Defendemo-nos contra a vertigem agitando os braços, e essa dinâmica pode suscitar asas nos ombros. Mas o vôo onírico natural, o vôo positivo que constitui a nossa obra noturna não é um vôo ritmado, tem a continuidade e a história de um impulso, é a criação rápida de um *instante dinamizado*. Assim, a única racionalização, pela imagem das asas, que pode estar de acordo com a experiência dinâmica primitiva é a *asa no calcanhar*, são as asas de Mercúrio, o viajante noturno.

Reciprocamente, as asas de Mercúrio nada mais são que o calcanhar dinamizado.

Quase não hesitaríamos em fazer dessas asinhas — dinamicamente bem colocadas para simbolizar o sonho aéreo e visualmente sem significação real — o signo da sinceridade do sonhador. Quando um poeta, em suas imagens, sabe sugerir essas asas minúsculas, pode-se ter alguma garantia de que seu poema está em relação com uma *imagem dinâmica vivida*. Então, não é raro reconhecer nessas imagens poéticas uma consistência particular que não pertence a imagens reunidas pela fantasia. Elas são dotadas da maior das realidades poéticas: *a realidade onírica*. Induzem devaneios naturais. Não admira que os mitos e os contos reencontrem, em todos os climas, as asas no calcanhar. Jules Duhem, em sua tese sobre a história do vôo, refere que no Tibete "santos budistas viajam pelos ares com a ajuda de certos calçados chamados pés leves" e alude ao conto do sapato voador, tão difundido nas literaturas populares da Europa e da Ásia. As *botas de sete léguas* (em inglês, as botas de mil lé-

guas) não têm outra origem[5]. O literato fará instintivamente a aproximação. Flaubert (*La tentation de Saint Antoine* em sua primeira versão) escreve: "Eis o bom deus Mercúrio com seu chapeirão para a chuva e suas botas de viagem." Notemos de passagem como o tom farsista arruína aqui o onirismo da imagem, onirismo mais fielmente observado em outras passagens da *Tentation*. É no pé que residem, para o homem que sonha, as forças voantes. Para resumir, iremos designar, em nossas pesquisas de metapoética, essas asas no calcanhar sob o nome de *asas oníricas*.

O cunho eminentemente onírico das asas no calcanhar parece escapar à arqueologia clássica. Assim, Salomon Reinach faz delas um elemento de racionalização: "O racionalismo helênico retoma sempre os seus direitos... Hermes, sendo embora um deus, antes de alçar vôo através dos ares prende suas asas aos tornozelos: *primum pedibus talaria nectit // Aurea*, diz Virgílio."[6] Esse comentário de Virgílio não substitui a arqueologia onírica que explicaria a impressão fundamental de leveza.

Naturalmente, como todas as imagens, as asas oníricas podem ser acrescentadas artificialmente, como simples achega, à narração dos mais diversos sonhos. Nas obras poéticas elas podem resultar da cópia de uma imagem livresca; podem ser vã alegoria, simples hábito de retórica. Mas nesse caso são tão inertes, tão inúteis que um psicólogo que quiser refletir sobre os dados da imaginação dinâmica não poderá enganar-se a respeito. Sempre saberá reconhecer o calcanhar corretamente dinamizado. Reconhecê-lo-á sob formas inconscientes, deslizadas sub-repticiamente por um inconsciente sincero, por um inconsciente fiel ao onirismo: assim, no *Paraíso perdido* (1 V, p. 187, trad. fr. Chateaubriand), Milton fala de um anjo do céu com seis asas: "O último par sombreia-lhe os pés e prende-se aos seus calcanhares com penas esmaltadas, cor do firmamento." As grandes asas, parece, não bastariam para o vôo imaginado; é preciso que o anjo do céu tenha, também ele, asas oníricas.

5. Um surrealista, libertando-se das lentas transições, escreve: "Caminhai, transparentes botas de sete léguas, para a conquista do mundo." (Léo Malet, "Vie et survie du vampire", *Cahiers de poésie. Le surréalisme encore et toujours*, agosto de 1943, p. 17.) A crítica clássica, pensando nas botas do gendarme, caçoará dessas "botas transparentes". Desconhecerá então a imaginação dinâmica fundamental: tudo o que fende os ares é dinâmico e substancialmente aéreo.

6. Salomon Reinach, *Cultes, mythes et religions*, t. II, p. 50.

Reciprocamente, nossa investigação sobre as asas oníricas nos permitirá criticar a pureza de certos documentos. Citemos desde já um exemplo dessa crítica dirigida contra uma narrativa em que as asas oníricas estão ausentes.

Entre os "sonhos eletivos" de Jean-Paul Richter que de fato se assemelham, como o indica Albert Béguin, "aos sonhos poéticos", figuram os sonhos de vôo. Richter, empenhando-se em produzir e em dirigir os seus sonhos, forma os sonhos de vôo *voltando a dormir de manhã*. Não são, portanto, sonhos propriamente noturnos. Ele os descreve nestes termos: "Esse vôo, ora planando, ora subindo reto, os braços batendo no ar como remos, é para o cérebro um verdadeiro banho de éter, voluptuoso e repousante — só que o remoinho demasiado rápido de meus braços de sonho me faz sentir uma vertigem e temer uma obstrução do cérebro. Realmente feliz, exaltado, em meu corpo e em meu espírito, aconteceu elevar-me diretamente no céu estrelado, saudando com meus cantos o edifício do universo.

"Certo, no interior de meu sonho, de tudo poder, escalo num vôo rápido muros altos como o céu, para ver aparecer do lado de lá, de repente, uma imensa paisagem luxuriante; pois (digo-me então), segundo as leis do espírito e os *desejos do sonho*, a imaginação deve recobrir de montanhas e de pradarias todo o espaço em derredor, e é o que ela faz de cada vez. Subo aos picos a fim de precipitar-me lá de cima por prazer...

"Nesses sonhos eletivos, ou *semi-sonhos*, penso sempre em minha teoria do sonho... Além das belas paisagens, busco aí sempre (mas sempre voando, o que é a característica certa de um sonho eletivo) belas figuras, a fim de estreitá-las... Ai de mim! muitas vezes vôo por muito tempo à sua procura... Aconteceu-me de dizer às figuras que me apareciam: 'Eu vou acordar e vocês serão aniquiladas'; assim também, um dia coloquei-me diante de um espelho e disse com pavor: 'Quero *ver* como sou de olhos fechados.' "[7]

Não é difícil provar a *sobrecarga* desse texto: numa mesma linha, a reunião dos braços batendo e dos remos desconhece a unidade dinâmica de um sonho de vôo. Num sonho, pode-se associar duas formas, não se pode associar duas forças; a imaginação dinâmica é espantosamente unitária; além disso, não é certamente na mesma experiência noturna que se teme "uma obstrução do cérebro" e que se conhece "para o cérebro um verdadeiro banho de éter, voluptuoso e repousante". Aliás, o "cérebro" não existe para o sonhador. Por outro lado, a teleologia atribuída ao sonho é uma construção inerente à *narrativa de sonho*. No sonho, não se voa para ir aos céus; *sobe-se* aos céus porque se voa. Finalmente, as circunstâncias são demasiado numerosas, os meios ascensionais relatados demasiado diversos. As *asas oníricas* são obliteradas pela sobrecarga. Vamos dar um exemplo contrário em que haverá de fato apenas as asas oníricas.

7. Citado por Béguin: Jean-Paul, *Choix de rêves*, p. 40.

IV

Tiramos este exemplo do décimo primeiro sonho de Rilke[8], documento muito puro do ponto de vista da imaginação dinâmica, já que toda a narrativa é induzida a partir de uma impressão dinâmica de leveza.

> *Depois veio uma rua. Descemo-la juntos, no mesmo passo, um contra o outro. Seu braço enlaçava-me os ombros.*
>
> *A rua era larga, matinalmente vazia; era um bulevar que descia, que se inclinava o suficiente para tirar ao passo de uma criança o seu pouco de peso. E ela se deixava ir como se tivesse nos pés pequenas asas.*
>
> *Eu me lembrava...*

Era, pois, uma lembrança, lembrança de uma doçura tão grande! lembrança de formas adormecidas, mas em que permanece, tão indestrutível, uma certeza de felicidade. Não haverá aí a lembrança imensa e sem data do estado aéreo, de um estado em que nada pesa, em que a matéria em nós é nativamente leve? Tudo nos eleva, tudo nos levanta, mesmo quando descemos "o suficiente para tirar ao passo de uma criança o seu pouco de peso". Essa mocidade da leveza não será a marca dessa força confiante que nos vai fazer deixar a terra, que nos faz acreditar que vamos subir *naturalmente* aos céus, com o vento, com um sopro, levados *diretamente* pela impressão de felicidade inefável? Se encontrardes, em vossos so-

8. Rainer Maria Rilke, *Fragments en prose*, trad. fr., p. 191.

nhos dinâmicos, esse mínimo de declive, essa rua que se inclina só um pouco, tão pouco que os olhos nunca o perceberiam, ele vos dará asas, pequenas asas nos pés; vosso calcanhar terá um vigor voante, leve, delicado; vosso calcanhar, com um movimento bem simples, logo mudará a descida em subida, a marcha em impulso para o alto. Tereis a experiência da "primeira tese da Estética nietzschiana": "Tudo o que é bom é leve, tudo que é divino corre sobre pés delicados."[9]

Percorrendo em sonho os *declives suaves*, temos a experiência de que os sonhos nos ajudam em nosso repouso. Para curar um coração fatigado, uma técnica médica propunha a *cura dos terrenos*: fixava a lista progressiva dos passeios comedidos que deviam devolver a eurritmia a um sistema circulatório desarmônico. O inconsciente, em sua experiência noturna, quando é finalmente o senhor de nossa unidade, guia-nos, também ele, numa espécie de *cura dos terrenos imaginários*. Nosso coração sobrecarregado pelas penas do dia, é curado durante a noite pela doçura e facilidade do vôo onírico. Quando um ritmo leve vem juntar-se a esse vôo, torna-se o próprio ritmo do nosso coração apaziguado. É então que sentimos em nosso próprio coração a *felicidade de voar*. Nos poemas escritos por Rilke à sra. Lou Albert-Lasard, lêem-se estes versos:

Através de nossos corações, que conservamos abertos,
passa o deus, asas nos pés.

Será preciso sublinhar que tais versos não podem ser realmente vividos sem a participação aérea que propomos? As asas de Mercúrio são as asas do vôo humano. Têm uma intimidade tão profunda que podemos dizer que instauram em nós, ao mesmo tempo, o vôo e o céu. Parece que estamos no seio de um universo voante, ou que o cosmos voante se realiza na intimidade de nosso ser. Sentiremos esse vôo encantado se meditarmos o poema tirado do álbum traduzido pela sra. Lou Albert-Lasard (IV):

Veja, eu soube que eles existem,
aqueles que jamais aprenderam a marcha
comum aos homens.
Iniciaram-se com a ascensão aos céus.

9. Nietzsche, *Le cas Wagner* (Le crépuscule des idoles), trad. fr., p. 14.

subitamente florescidos. O vôo...

. . . .

Não pergunte
quanto tempo eles sentiram; quanto tempo
ainda os vimos. Pois há céus invisíveis,
céus indizíveis
acima da paisagem interior.

Para uma alma sincera como a de Rilke, os incidentes oníricos, por raros que sejam, prendem-se à vida de nossa substância; estão inscritos no longo passado dinâmico do nosso ser. O vôo onírico não terá por função ensinar-nos a superar nosso medo de cair? Em sua felicidade, não traz ele o signo de nossos primeiros sucessos contra esse medo fundamental? Assim sendo, que papel não deve ter desempenhado nas consolações — as pobres e raras consolações — da alma rilkiana! Aquele que sofria com a queda tão sonora do alfinete no assoalho, com o ruído terrificante das folhas que caem na sinfonia fatal da queda de todas as coisas, com que doce surpresa não terá acolhido, em seus sonhos, os seres que tinham pequenas asas nos pés! Se vivermos corretamente a freqüente ligação da queda com o vôo em nossos sonhos, veremos como um medo pode mudar-se em alegria. Trata-se realmente de uma *virada rilkiana*. A conclusão desse décimo primeiro sonho — que é tão bela! — prova-o bem claramente: "Não sabias, pois, que a alegria é na realidade um pavor do qual nada tememos? Percorremos um pavor de fora a fora, e é nisso precisamente que está a alegria. Um pavor de que não conhecemos apenas a inicial. Um pavor no qual temos confiança." O vôo onírico é então uma queda lenta, uma queda da qual nos reerguemos facilmente e sem sofrer nenhum dano. O vôo onírico é a síntese da queda e da elevação. Só uma alma de total síntese como foi a alma de Rilke sabe conservar na própria alegria o pavor que é superado pela alegria. Almas mais divididas, mais desunidas, não têm senão a lembrança para reunir os contrários, para viver, uma atrás da outra, uma causando a outra, a dor e a alegria. Mas é já uma grande luz que devemos ao sonho que nos mostra que o pavor pode produzir felicidade. Se um dos primeiros medos, como veremos mais adiante, é o medo de cair; se a maior das responsabilidades humanas — físicas e morais — é a responsabilidade de nossa *verticalidade*, o sonho que nos reapru-

ma, que dinamiza a nossa retidão, que estende o arco de nosso corpo dos calcanhares à nuca, que nos desembaraça de nosso peso, que nos dá nossa primeira, nossa única experiência aérea, como tal sonho deve ser salutar, reconfortante, maravilhoso, emocionante! Que lembrança não deve deixar numa alma que sabe ligar a vida noturna ao devaneio do dia! Os psicanalistas nos repetirão que o sonho de vôo é o símbolo da volúpia, que o perseguimos, como diz Jean-Paul, "para estreitar belas figuras". Se é preciso amar para que se desfaçam as angústias que nos abafam, sim, o sonho de vôo pode mitigar durante a noite um amor infeliz, pode suprir por uma felicidade noturna um amor impossível. Mas o sonho de vôo tem funções menos indiretas: é uma realidade da noite, uma realidade noturna autônoma. Considerado a partir do realismo da noite, um amor do dia que se satisfaz pelo vôo onírico se designa como um caso particular de levitação. Para certas almas que têm uma poderosa vida noturna, amar é voar; a levitação onírica é uma realidade psíquica mais profunda, mais essencial, mais simples que o próprio amor. Essa necessidade de ser aliviado, essa necessidade de ser liberado, essa necessidade de assumir à noite sua vasta liberdade aparece como um destino psíquico, como a própria função da vida noturna normal, da noite repousante.

V

Essa experiência noturna do vôo onírico deveria, portanto, receber a atenção dos pedagogos do sono. Mas pensam somente em ensinar-nos a dormir bem, e será que as poucas observações de um Aldous Huxley sobre a hipnopedia ultrapassam a amplitude das previsões fantasistas de um anglo-saxão[10]? De acordo com nossa experiência pessoal, para dormir bem é necessário reencontrar o elemento de base do inconsciente. Mais exatamente, precisamos dormir em nosso próprio elemento. Os bons sonos são os sonos embalados e os sonos transportados, e a imaginação bem sabe que se é embalado e transportado por alguma coisa, e não por alguém. No sono, somos o ser de um Cosmos; somos embalados pela água, somos transportados nos ares, pelo ar, pelo ar em que respiramos,

10. Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*, trad. fr., p. 30.

segundo o ritmo de nossa respiração. Tais são os sonos da infância, ou pelo menos o tranqüilo sono da juventude, cuja vida noturna recebe tantas vezes um convite à viagem, à viagem infinita. Cyrano de Bergerac, no *Preface à l'histoire comique des états et empires*, escreve: "Em minha mais bela idade, parecia-me, ao dormir, que, tornando-me leve, eu me elevava até às nuvens..." Na base de suas invenções ele coloca assim, muito justamente, uma experiência psicológica positiva — pois como não tomar por positivo o vôo noturno de nossa juventude sonhadora? Os mecanismos do Viajante aos Impérios do Sol e da Lua foram acrescentados quando Cyrano estudou a mecânica cartesiana. São, também eles, o mecânico aplicado ao ser vivo. Eis por que os escritos de Cyrano nos divertem sem nos comover. Pertencem ao reino da fantasia; com demasiada rapidez, perderam a grande pátria da imaginação.

A verdadeira hipnopedia deveria, então, ajudar-nos a exteriorizar o poder do vôo onírico. Talvez as intuições substancialistas, e mesmo, mais grosseiramente, as intuições alimentares, nos dessem nesse caminho imagens materiais mais poderosas que as imagens em que se ajustam asas, rodas, alavancas. Quem não sonhou longamente vendo voar no céu de verão o grão alado do dente-de-leão e do cardo? Ora, Jules Duhem relata que no Peru, para *voar*, come-se "um grão leve que flutua ao sabor dos ventos". De igual modo, Joseph de Maistre conta (*Les soirées de Saint-Pétersbourg*, ed. 1836, t. II, p. 238) que "os sacerdotes egípcios... comiam, durante o tempo de suas purificações legais, apenas carnes de aves, *porque os pássaros eram os mais leves de todos os animais*". Um naturalista árabe (citado por Boffito, Biblioteca Aeronáutica Italiana, p. XLIX) pensa no pássaro como num animal *aliviado*. "Deus aliviou o peso de seus corpos pela supressão de várias partes... como os dentes, as orelhas, o ventrículo, a bexiga, as vértebras das costas." No fundo, para voar, tem-se menos necessidade de asas que de substância alada, de uma alimentação alante. Absorver matéria *leve* ou tomar consciência de uma *leveza* de essência é o mesmo sonho expresso sucessivamente por um materialista e por um idealista. Aliás, é interessante ler em nota uma observação do editor das *Soirées*: "É supérfluo observar que essa expressão deve ser tomada no sentido vulgar de *carne leve*." O editor quer a toda força encontrar um sentido material para uma prescrição que envolve valores imaginários tão

evidentes. Temos aí um bom exemplo de uma racionalização que desconhece a realidade psicológica.

Desses pensamentos materialistas que acreditam participar do vôo participando da natureza das penas teremos também freqüentes exemplos se seguirmos uma história dos esforços icarianos. Assim, um italiano, o abade Damian, residente na corte da Escócia, tenta voar, em 1507, por meio de asas fabricadas com penas. Lançou-se do alto de uma torre, mas caiu e quebrou as pernas. Atribuiu sua queda ao fato de algumas penas de galo terem sido empregadas para a confecção das asas. Essas penas de galo manifestaram sua "afinidade natural" pelo galinheiro, apesar da presença das penas verdadeiramente *aéreas* que teriam, se apenas elas tivessem sido usadas, assegurado o vôo para o céu (cf. Laufer, *The Prehistory of Aviation*, Chicago, 1928, p. 68).

De conformidade com o nosso método constante, vejamos após esses exemplos, em que o materialismo da participação alimentar aparece sob uma forma por demais grosseira, um exemplo mais literário, mais afinado, mas que, acreditamos, põe em ação a mesma imagem. No *Paraíso perdido* (l. V, trad. fr. Chateaubriand, p. 195), Milton sugere uma espécie de sublimação vegetal que prepara, ao longo do crescimento, uma seqüência de alimentos cada vez mais etéreos:

> *Assim da raiz brota mais leve a verde haste; desta saem as folhas mais aéreas; finalmente a flor perfeita exala seus espíritos odorantes. As flores e seu fruto, alimento do homem, volatilizados numa escala gradual, aspiram aos espíritos vitais, animais, intelectuais; dão ao mesmo tempo a vida e o sentimento, a imaginação e o entendimento, de onde a alma recebe a razão...*
>
> *Tempo virá em que os homens participarão da natureza dos anjos, em que não acharão nem dieta incômoda nem alimento leve demais. Talvez, nutridos com esses alimentos corporais, vossos corpos poderão com o tempo tornar-se totalmente espírito, aperfeiçoados pelo lapso do tempo, e sobre asas voar como nós através do Éter.*

Vico dizia: "Toda metáfora é um mito em ponto pequeno." Vê-se que uma metáfora pode também ser uma física, uma biologia ou mesmo um regime alimentar. A imaginação material é realmente o mediador plástico que une as imagens literárias e as substâncias. Exprimindo-nos *materialmente*, podemos colocar toda a vida em poemas.

VI

Para demonstrar que nossa interpretação aparentemente tão particular do vôo onírico pode fornecer um tema geral para clarificar certas obras, vamos examinar rapidamente desse ponto de vista específico a poesia de Shelley. Shelley, sem dúvida, amou a natureza inteira, cantou, melhor que ninguém, o rio e o mar. Sua vida trágica ligou-o para sempre ao destino das águas. Entretanto, o elemento *aéreo* nos parece sua marca mais profunda, e, se tivermos de usar apenas um adjetivo para definir uma poesia, facilmente se concordará que a poesia de Shelley é *aérea*. Mas esse adjetivo, por justo que seja, não nos basta. Queremos provar que materialmente, dinamicamente, Shelley é um poeta da substância aérea. Nele, os entes do ar: o vento, o cheiro, a luz, os seres sem forma, têm uma ação *direta*: "O vento, a luz, o ar, o cheiro de uma flor provocam-me emoções violentas."[11] Meditando a obra de Shelley, compreende-se como certas almas repercutem à *violência da doçura*, como são sensíveis aos pesos dos imponderáveis, como se dinamizam sublimando-se.

Que os devaneios poéticos de Shelley trazem a marca da *sinceridade onírica* dada por nós como poeticamente decisiva, disso teremos a seguir muitas provas — diretas e indiretas. Mas apresentemos primeiro, para fixar a discussão, uma imagem em que aparece com toda a evidência "a asa onírica" (*Oeuvres complètes*, trad. fr. Rabbe, t. II, p. 209): "Donde vindes, tão leves, tão selvagens? pois sandálias de relâmpago estão aos vossos pés e vossas asas são suaves e doces como o pensamento." Há um ligeiro resvalar das imagens que destaca as asas das sandálias de relâmpago; mas esse resvalar não pode romper a unidade da imagem; a imagem é bem unitária, e o que é suave e doce é o movimento, não é a asa nem as plumas da asa que uma mão sonhadora acariciaria. Repitamos que semelhante imagem recusa as atribuições alegóricas; é necessário compreendê-la, com uma alma encantada, como um movimento imaginário. De bom grado diríamos que ela é uma ação da alma e que a compreendemos se a *empreendemos*. "Um antílope, no impulso suspenso de sua carreira rápida, seria menos etéreo e menos ligeiro", diz ainda Shelley (*loc. cit.*, t. II, p. 263). Com essa noção

11. Citado por Louis Cazamian, *Études de psychologie littéraire*, p. 82.

de *impulso suspenso*, Shelley proporciona um hieróglifo que a imaginação das formas teria muita dificuldade em decifrar. A imaginação dinâmica fornece a chave: o impulso suspenso é precisamente o *vôo onírico*. Só um poeta pode explicar outro poeta. Desse *impulso suspenso* que deixa em nós o traço de seu vôo poderíamos aproximar estes três versos de Rilke[12]:

Onde nenhum caminho se traçara
voamos.
Em nosso espírito o arco ainda está marcado.

Agora que reconhecemos a marca fundamental, estudemos mais de perto as fontes profundas da poesia de Shelley. Tomemos, por exemplo, seu *Prometeu libertado*. Bem depressa reconheceremos que se trata de um *Prometeu aéreo*. Se o Titã está acorrentado ao cimo dos montes, é para receber a vida dos ares. Tende para o alto com *toda a tensão* de suas correntes. Tem a perfeita dinâmica de suas *aspirações*.

Por certo, Shelley, em suas aspirações humanitárias, em seus devaneios claros de uma humanidade mais feliz, viu em Prometeu o ser que *levanta* o homem contra o Destino, contra os próprios deuses. Todas as reivindicações sociais de Shelley são ativas em sua obra. Mas os meios e os movimentos da imaginação são inteiramente independentes das paixões sociais. Acreditamos mesmo que a verdadeira força poética do *Prometeu libertado* não é, em nenhum de seus elementos, tomado de empréstimo ao simbolismo social. Em certas almas, a imaginação é mais cósmica que social. Tal é, a nosso ver, o caso da imaginação shelleyiana. Os deuses e os semideuses são menos pessoas — imagens mais ou menos nítidas dos homens — que *forças psíquicas* que vão desempenhar um papel num Cosmos animado de um verdadeiro destino psíquico. Não nos apressemos em dizer que as personagens são então *abstrações*, porquanto a *força de elevação psíquica*, que é a força prometéica por excelência, é eminentemente concreta. Corresponde a uma *operação* psíquica que Shelley conhece bem e que deseja transmitir ao seu leitor.

Lembremos, antes de tudo, que o *Prometeu libertado* foi escrito "sobre as ruínas montanhosas das termas de Caracala, entre cla-

12. Rilke, *Poèmes*, trad. fr. Lou Albert-Lasard (VI).

reiras de flores...", diante "dos arcos, suspensos no ar, que dão vertigem — *dizzy arches suspended in air*". Um *terrestre* veria os pilares; um *aéreo* vê apenas "os arcos *suspensos no ar*". Ou melhor, não é o *desenho* dos arcos que Shelley contempla, mas sim, se podemos dizê-lo, a *vertigem*. Shelley vive com toda a sua alma numa pátria aérea, na pátria da maior altura. Essa pátria é dramatizada por sua vertigem, uma vertigem que se provoca para gozar da vitória de superá-la. Assim, o homem puxa por suas correntes para saber em que impulso será libertado. Mas não nos enganemos: é a libertação que constitui a operação positiva. É ela que marca a supremacia da intuição dos ares sobre a intuição terrestre e sólida da corrente. Essa vertigem superada, esse encadeamento fremente de liberdade é o próprio sentido do dinamismo prometéico.

Já no prefácio Shelley se explica, aliás, sobre um sentido bastante psicológico que se deve dar às suas imagens prometéicas[13]: "As imagens que empreguei foram tiradas, em grande parte, das operações do espírito humano ou das ações exteriores que as exprimem: coisa assaz inusitada na poesia moderna, conquanto Dante e Shakespeare estejam repletos de exemplos desse gênero, e Dante mais que nenhum outro poeta e com maior sucesso." O *Prometeu libertado* é assim colocado sob a guarda de Dante, o mais verticalizante dos poetas, o poeta que explora as duas verticais do Paraíso e do Inferno. Para Shelley, toda imagem é uma *operação*, uma operação do espírito humano; tem um princípio espiritual interno mesmo quando a julgamos um simples reflexo do mundo exterior. Assim, quando Shelley nos diz: "A poesia é uma arte mímica", devemos entender que ela mima aquilo que não vemos: a vida humana profunda. Ela mima a força, mais que o movimento. Para a vida que se vê, para o movimento que se desdobra, basta a prosa. Só os poemas podem trazer à luz as forças ocultas da vida espiritual. São, no sentido schopenhaueriano do termo, o fenômeno dessas forças psíquicas. Todas as imagens verdadeiramente poéticas têm um cunho de *operação espiritual*. Para compreender um poeta no sentido shelleyiano, não se trata portanto, como faria crer uma leitura apressada do prefácio do *Prometeu libertado*, de analisar à Condillac as "operações do espírito humano". A tarefa do poeta é impelir ligeiramente as imagens para estar certo de que o

13. Shelley, *Oeuvres*, trad. fr. Rabbe, t. II, p. 120.

espírito humano opera aí humanamente, para estar certo de que são imagens humanas, imagens que humanizam forças do cosmos. Somos então conduzidos à cosmologia do humano. Em vez de viver um ingênuo antropomorfismo, devolvemos o homem às forças elementares e profundas.

Ora, a vida espiritual caracteriza-se por sua operação dominante: ela quer crescer, quer elevar-se. Busca instintivamente a *altura*. As imagens poéticas são pois, para Shelley, *operadores de elevação*. Em outros termos, as imagens poéticas são *operações* do espírito humano na medida em que nos aliviam, em que nos soerguem, em que nos elevam. Não têm mais que um eixo de referência: o eixo vertical. São essencialmente aéreas. Se uma única imagem do poema deixa de preencher essa função de alívio, o poema fracassa, o homem regressa à sua escravidão, a corrente o fere. A poética de Shelley, com a total inconsciência do gênio, logra evitar esses pesos acidentais e associar, num buquê bem-feito, todas as flores da ascensão. Parece que, com um dedo delicado, ele pode medir a força de endireitamento de todas as espigas. Ao lê-lo, compreendemos a profunda observação de Masson-Oursel[14]: "Os cimos da carreira espiritual assemelham-se a tactismos." *Toca-se* a altura crescente. As imagens dinâmicas de Shelley operam nessa região dos cimos da carreira espiritual.

Compreende-se sem dificuldade que imagens tão fortemente polarizadas no sentido da *altura* possam receber facilmente as valorizações sociais, morais, prometéicas. Mas essas valorizações não são procuradas; não são um fim para o poeta. Antes das metáforas sociais, a imagem dinâmica se revela como um valor psíquico primeiro. O amor dos homens, colocando-nos acima do nosso ser, traz apenas uma ajuda a mais a um ser que quer incessantemente viver acima de seu ser, nos cimos do ser. Assim, a levitação imaginária acolhe todas as metáforas da grandeza humana; mas o realismo psíquico da levitação tem seu próprio impulso, seu impulso interno. É o realismo dinâmico de um psiquismo aéreo.

Estudamos, em nosso livro *A água e os sonhos*, os temas poéticos da barca. Mostramos que esses temas tinham um grande poder porque implicavam a lembrança inconsciente da *felicidade embalada*, do berço em que o ser humano é *totalmente* submetido a uma felicidade sem limite. Indicamos também que, para certos sonhadores, a barca do sonho que se balançava sobre as águas deixa insensivelmente a água pelo céu. Só uma teoria da imaginação dinâmica pode explicar a *continuidade* dessas imagens que nenhum realismo das formas, nenhuma experiência da vida desperta poderiam justificar. O princípio da continuidade das imagens dinâmicas da água e do ar nada mais é que o *vôo onírico*. Assim, depois que compreendemos o sentido profundo da felicidade embalada, depois que a aproximamos da doçura das viagens oníricas, a viagem aérea aparece como uma transcendência fácil da viagem sobre as águas: o ser embalado em seu berço, contra a terra, é agora embalado pelos braços maternos. Realiza ele o superlativo da felicidade embalada: a felicidade transportada. Assim sendo, explica-se facilmente por que todas as imagens da viagem aérea são imagens de doçura. Se a volúpia se mistura a ela, é a volúpia doce, difusa, distante. Nunca o sonhador aéreo se vê atormentado pela paixão, e nunca o sonhador aéreo é arrebatado pelas tempestades e pelo aquilão, ou, pelo menos, ele se sente sempre numa mão tutelar, sobre braços protetores.

14. Masson-Oursel, *Le fait métaphysique*, p. 49.

Shelley subiu muitas vezes na barca aérea. Viveu realmente no *berço do vento*. "Nossa barca", diz ele[15] no *Epipsychidion*, "assemelha-se a um albatroz cujo ninho é um éden longínquo do Oriente purpurado; e nós os assentaremos entre suas asas, enquanto a Noite e o Dia, o Furacão e a Calma prosseguirão seu vôo..." Se fosse preciso casar as imagens pela vista, perderíamos toda esperança de unir uma barca e um albatroz, e de ver um ninho colocado sobre os raios horizontais da aurora. Mas a imaginação dinâmica tem outro poder. Uma escritora cujo racionalismo a impede de sonhar, George Sand, acolheu, em *Les ailes de courage*, o pássaro que põe ovos sobre as nuvens e que são chocados pelo vento, mas sem viver realmente sua imagem, sem poder fazer-nos participar, como o faz Shelley, da vida e da viagem aéreas[16].

Da mesma forma que a barca, a *ilha flutuante* — magia tão freqüente para um psiquismo votado à água — se transforma, para

15. Shelley, *Oeuvres*, trad. fr. Rabbe, t. II; *Epipsychidion*, p. 274.

16. Cf. Pierre Guéguen, *Jeux cosmiques*, p. 57.

Hão de nascer de um grande ovo de nuvem
No ninho de miosótis do céu.

um psiquismo aéreo, numa *ilha suspensa*. O país de eleição, para a poética de Shelley, é verdadeiramente "uma ilha suspensa entre o Céu, o Ar, a Terra e o Mar, embalada em límpida tranqüilidade". Como se vê, é por imaginar ou viver um tranqüilo embalo que o poeta *vê* a ilha celeste. É o movimento que cria a visão, o movimento vivido traz o bálsamo de uma calma que o movimento contemplado nunca daria. Quantas vezes o poeta não encontrou o repouso "nessas ilhas errantes de rocio aéreo" (p. 249)?

No infinito do céu, Shelley habita um palácio construído com "pedaços de luz intensa e serena", recoberto por "placas de luar". Quando estudarmos a união imaginária do que ilumina e do que eleva, quando mostrarmos que é a mesma "operação do espírito humano" que nos leva para a luz e para a altura, voltaremos a essa vontade de construção diáfana, a essa solidificação opalina de tudo o que amamos apaixonadamente no éter fugidio. Desde já, gostaríamos de dar a impressão de que aqui é a própria luz que transporta e embala o sonhador. Este é um dos papéis, no reino da imaginação dinâmica, da luz volumosa, de formas redondas e móveis, sem nada que perfure ou que corte. Então a luz, verdadeira irmã da sombra, conduz a sombra em seus braços. "E o Dia e a Noite, ao longe, do alto das torres e dos terraços elevados, a Terra e o Oceano parecem dormir nos braços um do outro e sonhar com ondas, flores, nuvens, bosques, rochedos, com tudo o que lemos em seus sorrisos e que chamamos realidade."[17] Na *ilha suspensa*, todos os elementos imaginários — a água, a terra, o fogo, o vento — misturam suas flores pela transfiguração aérea. A ilha suspensa está no céu, num céu físico, suas flores são as idéias platônicas das flores da Terra. São as mais *reais* de todas as idéias platônicas que um poeta jamais contemplou. E, escutando os poemas shelleyianos, se quisermos viver bem a idealidade aérea das imagens, deveremos reconhecer que essa idealidade é mais que uma idealização dos espetáculos da Terra. A vida aérea é a vida real; ao contrário, a vida terrestre é uma vida imaginária, uma vida fugidia e distante. Os bosques e os rochedos são objetos indecisos, fugazes e triviais. A verdadeira pátria da vida é o céu azul, os

17. É por visões assim materialistas que se poderia talvez explicar as intuições schopenhauerianas segundo as quais as cores seriam combinações de luz e trevas.

"*alimentos*" do mundo são os sopros e os perfumes. Como Shelley teria compreendido esta imagem rilkiana:

> *Vistos pelos anjos, os cimos das árvores são talvez*
> *Raízes que bebem os céus;*
> *E, no chão, as profundas raízes de uma faia*
> *Parecem-lhes talvez copas silenciosas.*
>
> *Vergers*, XXXVIII, trad. fr.

Quando se dorme tão alto como Shelley, quando se sonha com todos os sopros do ar, os montes enormes e as planícies do mar atravessam infinitamente o sono da Terra e do Oceano. No caleidoscópio giratório do Dia e da Noite, a Terra e o Oceano são embalados juntos pelo Céu imenso e imóvel, são adormecidos ambos numa mesma felicidade. A poética de Shelley é uma poética da *imensidão embalada*. Para Shelley o mundo é um imenso berço — um berço cósmico — de onde se evolam sonhos, incessantemente. Uma vez mais, como assinalamos tantas vezes em nossos estudos sobre a imaginação material da água, vemos *subir ao nível cósmico* as impressões de um sonhador.

Talvez nos acusem de empregar um processo de engrandecimento fácil e de inflar a voz em vez de dar simplesmente as nossas razões. Mas falta alguma coisa à psicologia do sonho quando se detém esse engrandecimento e esse inflar. Um sonho que não muda as dimensões do mundo será realmente um sonho? Um sonho que não *engrandece* o mundo será o sonho de um poeta? O poeta aéreo engrandece o mundo para além de qualquer limite, e Louis Cazamian pode dizer, comentando *A harpa eólia*[18]: Shelley "vibra por inteiro às mil ondas sensíveis que lhe envia a natureza, e que produz talvez, nas cordas do universo, essa brisa ideal que seria ao mesmo tempo a alma de cada ser e o Deus do Todo".

Não há assim, por certo, em nenhuma literatura, poesia mais vasta, mais espaçosa, mais engrandecedora que a poesia de Shelley, ou, para falar mais exatamente, a poesia de Shelley é um espaço — um espaço dinamizado verticalmente que engrandece e tonifica todos os seres no sentido da altura. Não podemos adentrá-lo sem participar de uma subida, de uma ascensão. Não podemos viver nele sem ouvir o múrmuro convite: "Chegou o dia em que de-

18. Louis Cazamian, *Études de psychologie littéraire*, p. 53.

ves voar comigo." (t. II, p. 273) Todos os objetos têm, na poética de Shelley, uma constante tentação de deixar a Terra pelo Céu. Suas imagens, incompreensíveis para uma imaginação das formas, aparecem com sua forma *imediata* quando se compreendeu o tipo dinâmico que lhes corresponde na imaginação *imediata* das impulsões verdadeiramente *elementares*. Por exemplo, como interpretar de outro modo páginas como esta[19]: "Por vezes ela gostava de subir a escada mais escarpada do vapor coagulado até o cabo agudo de alguma nuvem perdida nos ares, e, como Aríon no dorso do delfim, cavalgava cantando através do ar sem margens; por vezes, seguindo os contornos tortuosos do traço do relâmpago, corria sobre as plataformas do vento." O céu não tem margem porque a ascensão não tem obstáculo. Para essa imaginação dinamizada, todas as linhas são esteiras, todos os sinais do céu são apelos, e o desejo de ascensão se liga a todas as aparências, mesmo as mais fugazes, de verticalidade.

Pode-se realmente dizer que o movimento vivido pela poesia shelleyiana produz imagens aéreas tal como o impulso vital, segundo Bergson, produz, ao longo de sua trajetória, formas vivas. Inversamente a qualquer imagem criada pelo poeta, é preciso acrescentar um movimento para compreender-lhe a ação poética. Assim, a aglomeração das nuvens só é uma escada quando se deseja subi-la, quando se deseja — do fundo da alma — ir mais alto. As imagens tornam-se obscuras ou vãs para um leitor que recusa o impulso poético muito especial que os produz. Ao contrário, uma imaginação simpaticamente dinamizada as achará vivas, isto é, *dinamicamente claras*. Pois pode-se falar de uma claridade e de uma distinção dinâmicas. Essa claridade e essa distinção dinâmicas correspondem a intuições dinâmicas naturais e primeiras. Na ordem da imaginação dinâmica, todas as formas são providas de um movimento: não se pode imaginar uma esfera sem fazê-la girar, uma flecha sem fazê-la voar, uma mulher sem fazê-la sorrir. E quando a intuição poética se estende ao universo, nossa vida íntima conhece suas maiores exaltações. Tudo nos leva para as alturas, as nuvens, a luz, o céu, pois que voamos intimamente, pois que existe vôo em nós. Shelley conheceu (t. II, p. 217) "a exultação vaporosa que não pode ser contida... o transporte de gozo que me envolve,

19. Shelley, *loc. cit.*, trad. fr., t. II, p. 249. "La magicienne de l'Atlas", I. V.

como uma atmosfera de luz, e me conduz como uma nuvem é conduzida por seu próprio vento". Como se vê, o vento, a nuvem trazem em sua própria substância o princípio da mobilidade aérea. A mobilidade é a riqueza mesma da substância leve. Para compreender a primitividade da imaginação material e da imaginação dinâmica, nunca será demais meditar imagens como as de Shelley, em que a imaginação material e a imaginação dinâmica permutam indefinidamente o seu princípio. Todos os seres aéreos sabem que é sua própria substância que voa, naturalmente, sem esforço, sem movimento de asa. "Bebem o vento de sua própria rapidez." (pp. 180-182) É o movimento, mais que a substância, que é imortal em nós: "O movimento pode mudar, mas não pode morrer."

A imagem de um móbil levado "pelo vento de sua própria rapidez" será outra coisa senão essa antiperístase aristotélica que Piaget observou na mentalidade das crianças (*La causalité physique chez l'enfant*, p. 27)? Mas o poeta possui o segredo de retirar-lhe ao mesmo tempo qualquer puerilidade e qualquer aspecto de teoria filosófica. Confiando-se de corpo e alma à *imaginação*, o poeta se dirige à realidade psíquica primeira: à *imagem*. Permanece no dinamismo e na vida da imagem. Então todas as reduções racionais ou objetivas perdem o seu sentido. Ao viver essa imagem com Shelley, convencemo-nos de que *as imagens não envelhecem*. Quase não teria sentido escrever sobre *as idades da imaginação*, embora um livro como o de Léon Brunschvicg sobre *As idades da inteligência* dê um claro relato de uma maturação intelectual. Ou seja, a imaginação é o princípio de uma eterna juventude. Rejuvenesce o espírito devolvendo-lhe as imagens dinâmicas primeiras.

Nada escapa a essa imaginação dinamizante. Shelley diz, por exemplo, em *La magicienne de l'Atlas* (trad. fr., t. II, p. 249): "Às vezes ela se comprazia em subir até essas correntes do ar superior que fazem a Terra girar 'em sua órbita cotidiana'[20] e em obter dos Espíritos dessas regiões a dádiva de deixá-la juntar-se ao seu coro." Para esses espíritos, cantar é agir, é agir materialmente. Eles vivem no ar, vivem do ar. Pelo ar, toda a vida e todos os movimentos são possíveis. É o sopro do ar que faz girar a Terra. Como

20. Será preciso lembrar que, na cosmogonia de Descartes, é a matéria do céu que faz a Terra girar sobre si mesma? Prova de que as intuições de um espírito claro nem sempre são muito diferentes das visões de um poeta.

toda esfera, o enorme globo da Terra tem para a imaginação dinâmica a delicada mobilidade da rotação.

Essa astronomia imaginária fará sorrir um racionalista; ele perguntará ao poeta o que vem a ser exatamente "a órbita cotidiana da Terra". Outro racionalista acusará a poética "vaporosa" de Shelley de ser uma simples paráfrase das leis científicas da expansão dos gases[21]. Para apoiar esse comentário, Whitehead lembrará o entusiasmo do modernista Shelley pelas ciências físicas. A crítica literária clássica, ávida de conhecimentos claros, acreditará facilmente que essas referências às ciências foram ativas. Na verdade, acreditar que a doutrina da "expansão dos gases" teve algum papel, por menor que seja, na poética de Shelley é esquecer o caráter autônomo do devaneio poético de um grande poeta.

A crítica, habitualmente tão fina e matizada, de Paul de Reul não é mais pertinente que as suposições do matemático-filósofo. Ele se sente desconcertado pela *Magicienne de l'Atlas*, que compõe um ser complexo "com fogo, neve e amor líquido". Um biólogo pode, sem dúvida, encontrar aí algo a criticar! mas um verdadeiro sonhador experimentará imediatamente a força dinâmica dessa mistura. Se o fogo dá a vida, se o amor líquido — espantoso achado! — dá a matéria amada, a neve dá a brancura, a beleza, a visão dos picos. A neve — trata-se aqui de uma neve aérea, uma neve dos picos — dá ao ser criado esse aspecto irreal que é, para um Shelley, o ápice da realidade. E diante destes versos admiráveis:

Yoked to it by an amphisbaenic snake
The likeness of those winged steeds,

Paul de Reul é "tentado a esfregar os olhos". Diz ele que tais páginas pertencem ao domínio da psicanálise e acrescenta: "Detenhamos esse requisitório que quer apenas apaziguar a consciência de um crítico." Um crítico será, então — bizarra confissão! —, uma consciência a apaziguar?

Em páginas mais simpatizantes com a obra de Shelley, Paul de Reul tinha, no entanto, escrito[22] que o verso shelleyiano "é o órgão mais leve que o ar, é a *asa* que permite e que transporta seu

21. A. N. Whitehead, *La science et le monde moderne*, trad. fr., p. 116.
22. Paul de Reul, *De Wordsworth a Keats*, p. 213.

vôo". De Reul diz também, muito justamente, que se trata, para Shelley, "de traduzir os movimentos da alma ou a alma em movimento". Voltaremos a esse caráter sintético da imaginação dinâmica que põe toda uma alma em movimento. Veremos que a passagem dos movimentos da alma à alma inteira em movimento é precisamente a grande lição do vôo onírico. O vôo onírico dá às experiências do sonho uma espantosa unidade. Dá ao sonhador um mundo homogêneo que permite verificar, nos espetáculos do dia, as grandes iluminações da vida noturna. Parece-nos que não se pode caracterizar melhor a poética de Shelley do que designando-a como um vôo onírico que se eleva até a plena luz.

Um movimento que se vive totalmente pela imaginação acompanha-se facilmente de uma música imaginária. Um grande movimento celeste produz uma harmonia divina. Sem dúvida, uma astronomia filosófica, como a astronomia pitagórica, deve, meditando sobre a conveniência dos números e dos tempos de revoluções celestes, provocar todas as metáforas da harmonia; mas a contemplação poética, se for sincera e profunda, ouvirá mais naturalmente as mesmas harmonias. É porque são naturalmente ativas na imaginação que o filósofo acredita reencontrá-las nos números. Todo verdadeiro poeta que contempla o céu estrelado *ouve* o curso regular dos astros. Ouve "os coros aéreos", a noite, "a doce noite que caminha".

Para ouvir os seres do espaço infinito, é preciso silenciar todos os ruídos da terra; é preciso também — será necessário dizê-lo? — esquecer todas as lições mitológicas e escolares. Compreende-se então que a contemplação é essencialmente, em nós, um poder criador. Sentimos nascer uma *vontade de contemplar* que logo se torna uma vontade de ajudar o movimento daquilo que contemplamos. A Vontade e a Representação já não são dois poderes rivais, como na filosofia de Schopenhauer. *A poesia é realmente a atividade pancalista da vontade*[23]. Exprime a vontade de beleza. Toda contemplação profunda é necessariamente, naturalmente, um hino. A função desse hino é *ultrapassar* o real, projetar um mundo sonoro para

23. Para responder às objeções que nos foram feitas sobre o emprego da palavra pancalismo, lembremos que a tomamos emprestado do vocabulário de Baldwin. Queremos exprimir, com isso, que a atividade pancalista tende a transformar toda contemplação do universo numa afirmação de beleza universal. Cf. J. M. Baldwin, *Théorie génétique de la réalité*, Le Pancalisme, trad. fr.

além do mundo mudo. A teoria shopenhaueriana da poesia é excessivamente dependente de uma teoria da poesia que evoca as belezas naturais. Na verdade, o poema não é a tradução de uma beleza imóvel e muda, é uma ação específica.

O quarto ato do *Prometeu libertado* é atravessado por essas harmonias imaginárias *diretas*, por essas harmonias que nascem de uma animação da imaginação dinâmica. Em páginas admiráveis, Shelley associa a harmonia ora à noite, ora à luz. Por exemplo, eis a flauta do inverno, a imagem totalmente vivida da claridade *substancial* que reúne a *claridade do ar de inverno* e a *claridade de um som penetrante, mas tão bem feito* que entra docemente na alma inspirada (t. II, p. 213): "Escutai também como cada pausa é preenchida por subnotas, tons claros e argênteos, acelerados como o gelo, que despertam, que perfuram o sentido e vivem na alma, como as estrelas desfiadas perfuram o ar de cristal do inverno e se miram no mar." Escutai as flechas da luz de inverno. De toda parte elas emergem. Todo o espaço vibra com os ruídos vivos do frio. Não há espaço sem música, porque não há expansão sem espaço. A música é uma matéria vibrante. Pantéia (t. II, p. 223) sai "da corrente musical como de um banho de água cintilante, um banho de luz azulada", e no *Prometeu* (ato II, cena I) repercute nos céus este grande tanger de arco:

> *Hark! Spirits speak. The liquid responses*
> *Of their aerial tongues yet sound.*

> Escutai! Os espíritos falam. Os líquidos responsos
> de suas línguas aéreas ainda ressoam.

Enquanto para um *terrestre* tudo se dispersa e se perde ao deixar a terra, para um aéreo tudo se reúne, tudo se enriquece ao subir. O aéreo Shelley parece-nos realizar uma *correspondência* que é muito instrutivo comparar às *correspondências baudelairianas*.

A *correspondência baudelairiana* é feita de um acordo profundo das substâncias materiais; realiza ela uma das maiores químicas das sensações, em muitos pontos mais *unitária* que a alquimia rimbaldiana. A correspondência baudelairiana é um nó poderoso da imaginação material. Nesse nó todas as matérias imaginárias, todos os "elementos poéticos" vêm trocar suas riquezas, alimentar um pelo outro suas metáforas.

A *correspondência shelleyiana* é uma sincronia de todas as imagens dinâmicas da leveza fantasmal. Se a correspondência baudelairiana é o reino da imaginação material, a correspondência shelleyiana é o reino da imaginação dinâmica. Na metapoética de Shelley, as qualidades se reúnem em razão de seu mútuo alívio. Sublimam-se juntas; ajudam-se a sublimar-se uma pela outra numa progressão sem fim. André Chevrillon, em seu *Étude de la nature dans la poésie de Shelley*, escreveu: "Com toda a justiça, na Inglaterra, chama-se Shelley o poeta dos poetas. Com efeito, sua poesia é o produto de uma dupla destilação. É para as outras poesias o que estas são para o real... Volátil, instável, ardente, imponderável, sempre pronta a sublimar-se, ela não tem mais corpo." Algumas páginas antes, André Chevrillon (p. 120) insistira nessa sublimação aérea: "Todas (as) descrições têm esse traço comum e significativo pelo qual, à medida que elas se desenvolvem, de estrofe em estrofe, o objeto perde um a um seus detalhes individuais e seu aspecto sólido para se transformar em vago e luminoso fantasma." Essa evanescência na luz é um tipo de sublimação particularmente clara em nosso poeta.

O silêncio da Noite aumenta a "profundidade" dos céus. Tudo se harmoniza nesse silêncio e nessa profundidade. As contradições se apagam, as vozes discordantes se calam. A harmonia visível dos signos do céu faz calar em nós vozes terrestres que só sabiam queixar-se e gemer. Subitamente, a Noite é um hino em maior; o romantismo da alegria e da felicidade ecoa na lira de Ariel. Shelley é realmente o poeta feliz do ar e da altura. A poesia de Shelley *é o romantismo do vôo*.

Esse romantismo aéreo e voante dá asas a todas as coisas da terra. O mistério passa da substância à sua atmosfera. Tudo conspira para dar ao ser isolado uma vida universal. No tempo em que ouvia amadurecer as ameixas, eu via o sol acariciar todos os frutos, dourar todas as redondezas, polir todas as riquezas. O verde regato, em seu ligeiro cascatear, abalava os sinos da aquilégia. Um som azul se evolava. O cacho das flores lançava trinados sem fim no azul do céu. Eu compreendia Shelley (p. 264) (*Epipsychidion*): "E de seus lábios, como de um jacinto cheio de orvalho de mel, tomba gota a gota um murmúrio líquido que faz morrer de paixões os sentidos, tão doce como as pausas da música planetária ouvida no êxtase." Quando uma flor murmura assim, quando o sino

das flores ressoa no cimo das umbelas, toda a terra se cala, todo o céu fala. O universo aéreo enche-se de uma harmonia das cores. As anêmonas, de cores tão diversas, matizam os quatro ventos do céu... A cor se misturava à voz, aos cheiros, do tempo em que as flores falavam...

Aliás, o problema é exatamente este: em que sentido se deve dizer que um som se torna aéreo? É quando ele está na extremidade do silêncio, planando num céu longínquo — doce e grande. O paradoxo move-se do pequeno para o grande. É o infinitamente pequeno do som, a *pausa* da harmonia das flores, que abala o infinitamente grande do universo falante. Vivemos verdadeiramente o tempo shelleyiano (p. 270) em que "a luz se muda em amor", em murmúrio de amor, em que os lírios têm vozes tão persuasivas que ensinam o amor a todo o universo. Ouvimos os passos de um vento imóvel (p. 251). Ouvimos *o ritmo do contínuo* "com um movimento semelhante ao espírito desse vento cujas doces passadas tornam o sono mais profundo".

Um exemplo bem claro de *correspondências*, formadas nas altas regiões do imaginário, pode ser tirado do filósofo desconhecido (Louis-Claude de Saint-Martin) que escreve em *L'homme du désir* (t. I, p. 101): "Não é como em nossa tenebrosa morada, em que os sons não podem comparar-se senão com os sons, as cores com as cores, uma substância com o seu análogo; tudo ali era homogêneo.

"A luz produzia sons, a melodia gerava a luz, as cores tinham movimento porque eram vivas; e os objetos eram a um tempo sonoros, diáfanos e suficientemente móveis para penetrar-se uns aos outros e percorrer num átimo toda a extensão."

Seguindo as linhas de imagens baudelairianas, descemos na cripta dos sentidos para encontrar a unidade na profundidade e na noite. Em Louis-Claude de Saint-Martin, é um movimento inverso que nos dirige para a unidade da luz; mais exatamente, é a síntese da luz, da sonoridade e da leveza que determina uma *ascensão reta*. Girar como o sol no céu seria obedecer a uma simples imagem visual, desconhecer o sentido substancial da divina leveza. Ao contrário, na *ascensão reta* as "potências das regiões" atravessadas vêm sustentar a alma "com suas asas"; vêm expulsar com seu sopro vivo o resto das sujeiras que a alma contraíra durante seu sono cá embaixo; "e em seguida traçar sobre ela, com suas mãos de fogo, o atestado autêntico de sua iniciação, a fim de que, apresentando-se na região seguinte, a entrada lhe fosse prontamente aberta e ela recebesse aí uma nova purificação e uma nova recompensa".

Tal é a síntese da purificação e da recompensa, das qualidades físicas e das qualidades morais, que se opera sobre "essa linha de vida" que é um devaneio dinâmico do ar. O diáfano, o ligeiro e o sonoro determinam uma espécie de reflexo condicionado da imaginação. São esses reflexos condicionados, ligando qualidades imaginárias, que especificam os diferentes temperamentos poéticos. Teremos ocasião de voltar a esse problema.

VII

Documentos tirados de uma obra tão particular como a de Shelley poderiam parecer demasiadamente excepcionais, e estaríamos mal preparados para compreender a persistência das impressões do vôo onírico no devaneio acordado se nos limitássemos apenas ao exame da poesia. Sem dúvida, será interessante estudar, do ponto de vista da imaginação dinâmica, os observadores objetivos do espírito humano. Assim é que vamos encontrar, em muitas obras de Balzac, provas do caráter psicologicamente real da "ascensão psicológica vivida".

Por exemplo, a narrativa que tem por título *Les proscrits*[24] nos parece, a este respeito, uma obra bastante sintomática. A princípio se afigura que, em certas páginas, o romancista aceita imagens feitas, imagens que serão sem dúvida tachadas de simples metáforas verbais. Mas, de súbito, o leitor encontra um traço que não engana, pois, ao segui-lo, sentimos que a imaginação de Balzac continua as impressões do vôo noturno. Então, se voltarmos às imagens que à primeira vista pareciam factícias, seremos obrigados a confessar que elas fazem parte de uma experiência onírica real. Aprendemos a sonhar o texto que a crítica clássica se limita a compreender, e finalmente a negligenciar. Assim, quando Balzac nos diz que Dante, "de Bíblia na mão, depois de ter espiritualizado a matéria e materializado o espírito... admitia a possibilidade de

24. Balzac, *Les proscrits*, ed. Ollendorff, Paris, 1902.

transportar-se, pela fé, de uma esfera a outra'', quase não prestamos atenção a essa matéria espiritualizada ou a esse espírito materializado. *Compreendemos* tão depressa que nos esquecemos de imaginar. Perdemos o benefício de uma imaginação material que nos permitiria viver a realidade poderosa desse estado mesomorfo, a igual distância do espírito e da matéria. O documento pode então parecer pobre e verbal. Mas, se queremos *viver* as palavras, se queremos compreender que o Dante animado por Balzac fala fisicamente, materialmente, realizamos esse *estado mesomorfo* de física imaginária. Logo todas as metáforas ganharão coerência, todas as metáforas do vôo, da ascensão, do alívio parecerão experiências psicológicas positivas.

Por exemplo, eis a *tensão* específica do vôo (p. 345): ''Essa tensão penosa pela qual projetamos nossas forças quando queremos tomar impulso, como pássaros prestes a voar.'' Podemos, decerto, desinteressar-nos dessa notação dinâmica, pensar apenas nas *idéias*, acreditar que as metáforas não são feitas senão para sugerir idéias; mas então estaremos abandonando toda uma série de observações psicológicas, as observações da *psicologia de projeção*. Para traduzir a experiência, não do impulso mas da *vontade de impulso*, a psicologia tem necessidade de uma imagem dinâmica muito especial, muito importante, já que é uma imagem intermediária entre o salto e o vôo, entre um descontínuo e uma continuidade. A *tensão* que Balzac deve traduzir é uma tensão que dá uma seqüência temporal a um instante de decisão. É a consciência de uma força que vai agir e que vai prosseguir um esforço. Prende-se ela à própria essência da psicologia projetante, está no próprio nó da representação e da vontade. Essa projeção encontra sua lição primeira na imaginação dinâmica do vôo. Por que não acolhê-la? Na mesma página encontramos, aliás, explicitamente, a referência ao vôo onírico: ''Achava-me na noite, mas nos limites do dia. Voava, levado por meu guia, arrastado por um poder semelhante ao que, em nossos sonhos, nos arrebata para as esferas invisíveis aos olhos dos corpos.''[25]

Que o vôo tenha lugar no limite da noite e do dia é o signo dessa sublimação *complexa* em que a leveza conduz à luz e a luz à leve-

25. Merejkowski, *Dante*, trad. fr., p. 449: ''As asas vivas de Dante, essas asas interiores, são exatamente o contrário das asas mecânicas, exteriores, de Leonardo e das nossas...''

za, como nas ''correspondências'' poéticas de Shelley. Essa *sublimação complexa* explica o caráter ao mesmo tempo material e dinâmico da auréola que envolve os que ''sobem''. Na narrativa balzaquiana, o leitor que ''pensa'' a tomará como uma imagem vã. Queremos ser o leitor que ''imagina'', e assim lemos no sentido forte, no sentido físico estas linhas: ''A auréola que nos cingia as frontes fazia fugir as sombras à nossa passagem como impalpável poeira.'' Vivamos, pois, a progressão do abstrato para o concreto, já que sempre é preciso reanimar as palavras pelas imagens. Expulsemos as sombras da fronte, expulsemos da fronte o que ensombrece o olhar, expulsemos as preocupações como uma cinza, depois como uma fumaça, em seguida como uma bruma mais distante. Assim a auréola aparece como uma conquista física doce e progressiva. É a conquista de um espírito que toma pouco a pouco consciência de sua claridade. No reino do imaginário, a luta se dá entre a claridade e a penumbra, de bruma a bruma, de fluido a fluido. A auréola, sob forma nascente, ainda não dardeja os seus raios. Limita-se a dominar uma ''impalpável poeira''. É uma matéria de movimento feliz. Victor-Émile Michelet (*L'amour et la magie*, p. 68) escreve: ''O corpo astral se move na auréola como um peixe na água.'' Assim, mais abstratamente, a auréola realiza uma das formas do sucesso contra a resistência à subida. A resistência à subida é uma resistência que *diminui* à proporção que nos elevamos. É exatamente o contrário da resistência da terra, que aumenta à medida que cavamos. E essa observação — será necessário sublinhá-lo? — é mais exata e mais regular no mundo imaginário que no mundo real, que conhece tantas contingências!

Aliás, uma imagem cósmica pode contribuir para magnificar a auréola. Para aquele que se eleva, o horizonte se alarga e se ilumina. O horizonte é para ele a imensa auréola da terra contemplada pelo ser elevado; que essa elevação seja física ou moral, pouco importa. Quem vê longe tem o olhar claro, seu rosto se ilumina, sua fronte se aclara. A física do ideal é uma física tão coerente que aceita todas as recíprocas.

Mas então, se queremos, como propomos, materializar e dinamizar as imagens literárias, não existem mais metáforas no sentido tradicional do termo. Toda metáfora contém em si um poder de reversibilidade; os dois pólos de uma metáfora podem alternadamente desempenhar o papel real ou ideal. Com suas inversões,

as locuções mais usadas, como o *vôo das frases*, vêm assumir um pouco de matéria, um pouco de movimento real. Basta um esforço de imaginação para pôr em movimento as imagens e materializar, em sua matéria aérea, um texto como este: o grande proscrito "viajava nos espaços arrastando as almas apaixonadas nas asas de sua palavra, e fazia seus ouvintes sentirem o infinito mergulhando-os no oceano celeste. O doutor explicava logicamente o inferno por outros círculos, dispostos na ordem inversa das esferas brilhantes, que aspiravam a Deus, em que o sofrimento e as trevas substituíam a luz e o espírito. As torturas eram tão bem compreendidas quanto as delícias. Os termos de comparação existiam nas transições da vida humana, em suas diversas atmosferas de dor e de inteligência" (p. 331). A explicação evocada é ainda, acreditamos, mais física, mais fisiológica que "lógica". As torturas e as delícias são realmente os elementos de uma cosmologia. São as marcas fundamentais da dupla cosmologia de uma imaginação terrestre e aérea. Falam de nossa própria experiência. A aspiração às alturas encontra um significado aparentemente muito pobre, mas direto, num dos dinamismos do sonho. Por que não referir a ele a página *tão simples* de Balzac? O oceano celeste, a nosso ver, é o oceano da nossa vida noturna. Nossa vida noturna é um oceano porque flutuamos nele. No sono, jamais vivemos imóveis sobre a terra. Caímos de um sono num outro mais profundo, ou um pouco de alma em nós quer despertar: então ela nos soergue. Descemos ou subimos incessantemente. O sono encerra uma dinâmica vertical. Oscila entre dormir mais profundamente e dormir menos profundamente. Dormir é descer e subir como um lúdio sensível nas águas da noite[26]. A noite e o dia, em nós, têm um devir vertical. São atmosferas de densidades desiguais, onde o sonhador sobe e desce segundo o peso de seus pecados ou a leveza de sua beatitude. Compreende-se, pois, que Dante empreenda, como diz Balzac, "arrancar das entranhas do entendimento o verdadeiro sentido da palavra *queda*, que se encontra em todas as línguas" (p. 322). Como dizer melhor que a experiência da queda é uma *imagem literária primeira*? Nós a falamos antes de pensá-la; ela exprime uma experiência distante e so-

26. Cf. Gérard de Nerval, *Aurélia*, ed. Corti, p. 84: "Naquela noite tive um sonho delicioso... Achava-me numa torre, tão profunda do lado da terra e tão alta do lado do céu que toda a minha existência parecia dever consumir-se em subir e descer."

nhadora. Está verdadeiramente "nas entranhas" da imaginação dinâmica. A gravidade é uma lei psíquica diretamente humana. Ela está em nós, é um destino a vencer, e o temperamento aéreo tem, em seu devaneio, a presciência de sua vitória. Dante explicava, continua Balzac, "com lucidez a paixão que todos os homens têm de se elevar, de subir, ambição instintiva, revelação perpétua do nosso destino". Sente-se bem que esse texto não evoca a ambição que os homens têm de elevar-se na sociedade, mas que trabalha sobre uma *imagem original* que tem sua vida própria e direta na imaginação natural. Apesar de seu alcance metafórico, tais páginas só adquirem sua verdadeira força quando as compreendemos como lições de uma física da moral, de uma moral que já tem uma vida simbólica nos elementos da matéria. Não se trata de metáforas, e menos ainda de alegorias. São intuições reveladoras. E compreende-se que Joachim Gasquet possa escrever[27]: "O movimento seria a prece da matéria, a única língua, no fundo, falada por Deus? O movimento! Por ele se exprime em sua ordem despojada o amor dos seres, o desejo das coisas. Sua perfeição une, anima tudo, liga a terra às nuvens, as crianças aos pássaros." Assim, em seu despojamento, em sua perfeição, o movimento essencial, para a visão de Joachim Gasquet, é o movimento vertical que liga "as criança aos pássaros", e mais adiante ele acrescenta: "No ar rarefeito, no cimo da alma, não flutua Deus como a aurora sobre as neves alvejantes?"

Objetar-se-á, certamente, que o documento balzaquiano que acabamos de comentar é, antes de tudo, um documento de literatura. Dir-se-á que ele representa apenas uma evocação literária da figura tradicional de Dante, que ele pode muito bem passar, não importa o que digamos, por uma alegoria. Evidentemente, ao ler o drama dos *Proscritos*, deve-se confessar que os "conhecimentos" de Balzac sobre a filosofia da Idade Média, sobre a cosmologia dantesca, são de uma puerilidade insigne. Mas, precisamente, quanto mais fraca é a erudição, mais importante é a imaginação, mais diretas são as imagens. O Dante imaginado por Balzac representa apenas uma experiência psicológica de Balzac, mas é uma experiência *positiva*; traz a marca de um inconsciente muito característico: sai de um mundo onírico imbuído de grande sinceridade.

27. Joachim Gasquet, *Narcisse*, pp. 199, 214.

Teremos a confirmação disso numa outra obra de Balzac. Com efeito, *Séraphita* está inteiramente submetida aos temas da psicologia ascensional. Essa narrativa foi escrita, ao que parece, para gozar conscientemente da ascensão inconsciente. Um leitor que entre em simpatia dinâmica com essa obra recebe dela um grande benefício. Uma alma tão perturbada como a de Strindberg, no momento em que está, segundo suas próprias palavras, "condenado pelos poderes do inferno excrementicial", encontra em *Séraphita* uma libertação[28]. "*Séraphita* torna-se para mim o evangelho e faz-me reatar a aliança com o além, a tal ponto a vida me desgosta e uma nostalgia irresistível me impele para o céu." É por Balzac que Strindberg é chamado a ler Swedenborg. Quando se sabe da sinceridade dramática de Strindberg, não se pode subestimar o valor psíquico das tentações ascensionais que ele encontrou em *Séraphita*. Strindberg se vê esquartejado entre o céu e a terra. "Orfila e Swedenborg, meus amigos, protegem-me, encorajam-me e me punem." É químico e visionário. É um ser com dois movimentos, o que provoca nele uma espécie de *infelicidade dinâmica*. A *unidade dinâmica* lhe é, pois, freqüentemente compassiva. É essa unidade dinâmica que vamos tentar discernir.

Em *Séraphita*[29], Balzac, num tempo em que nada permite precisar o caráter orgânico das funções de orientação, escreve: "Só o homem tem o sentimento da verticalidade colocada num órgão especial." Esse sentimento de verticalidade é dinâmico no sentido em que impele o homem a conquistar incessantemente a *verticalidade*, a estender-se em altura. O homem é animado pela necessidade de parecer grande, de *elevar a fronte*. Ainda aqui a metáfora deve ser tomada tão próxima quanto possível da realidade psicológica (p. 180): "Séraphîtüs se engrandecia apresentando sua fronte, como se tivesse querido arrojar-se para o alto." Parece que Séraphîtüs é precisamente a forma engrandecida, dinamizada, de Séraphita. A fronte torna-se assim mais masculina. Já o ser que se libera e que vai "voar" lança sua cabeleira ao vento, ao vento de sua corrida. Páginas inteiras, como a página 239, nos dão a psicologia minuciosa do *desprendimento heróico* seguido do *movimento natural*, do vôo conquistado. Verificaremos mais uma vez, nesse caso de pteropsicologia, que a asa imaginária é *posterior* ao vôo. Sentimos as asas quando não fazemos mais esforço para voar. Elas vêm imediatamente, como um sinal de vitória, e então se desenrola, como na página 184, a psicologia do vôo planado. Ao ler essa página, reconhecemos, aliás, que as imagens dinâmicas vividas dominam as imagens proporcionadas pela vista. Essas imagens visuais não passam, no fundo, de pálidas lembranças. Não é por elas que se anima o verbo criador. O romance poético *Séraphita* é, como *Louis Lambert*, um poema da vontade, um poema dinâmico.

28. A. Strindberg, *Inferno*, trad. fr., pp. 117-118.
29. Balzac, *Séraphita*, ed. Ollendorff, Paris, 1902, p. 299.

Alguns temas materiais, ao longo da obra, ajudam a constituir a imagem ascensional. Assim, no panorama de uma Noruega de inverno, a primeira aparição das personagens quase não é visível; a primeira palavra *humana* que o escritor pronuncia é para designar uma *flecha*, uma flecha que passa no céu distante. Essa flecha que voa é, desde então a *palavra indutora*, a imagem primeira produtora de imagens secundárias. Se seguirmos essa imagem como sistema de análise, a análise se ordena por si mesma. Ao contrário, na falta de atenção a essa imagem indutora, páginas inteiras parecem obscuras, pobres, frias. São páginas inertes. Não desposamos sua corrente de vida.

A imagem da flecha reúne corretamente rapidez e retidão. É dinamicamente inicial. Quando essa imagem de uma simples flecha que voa num céu de inverno tiver dado à imaginação todas as impressões de que é capaz, o escritor a racionalizará pelo *esqui*, pelo *esquiador*. Compreenderemos que o esquiador passa no horizonte "como uma flecha". *Mas o objeto real é designado após o movimento imaginado*. O escritor descreve as personagens, calçadas de esqui, depois de ter participado, graças à imaginação dinâmica, de seu movimento de flecha, reto e rápido. Eis um caso muito nítido da prioridade do dinâmico sobre o formal. Portanto, chegamos sempre à mesma conclusão: as formas poéticas são desposadas pelos movimentos imaginários, como a matéria, na teoria bergsoniana, é desposada por um impulso vital.

Obviamente, não se trata apenas de imagens passageiras, de visões efêmeras. Nem todo movimento é um rosário de imagens. A *flecha* que anima as páginas balzaquianas é o índice de um movimento ascensional. Compreende-se então seu papel numa narrativa que pede ao leitor uma *participação* profunda no devir ascensional. É por uma necessidade vital, como numa conquista vital so-

bre o nada, que se toma parte numa ascensão imaginária. Estamos agora envolvidos, com todo o nosso ser, na dialética do abismo e dos cumes. O abismo é um monstro, um tigre, uma goela aberta, ciosa de seu alimento; parece, diz-nos Balzac (p. 174), "moer sua presa por antecipação". A psicologia ascensional, que é essencialmente uma pedagogia da ascensão, deve lutar contra esse monstro polimorfo.

Séraphîtüs diz então a Séraphita, ainda trêmula, fazendo-a levantar a cabeça para o céu: "Contemplas sem medo espaços ainda mais imensos" e mostra-lhe "a auréola azul que as nuvens desenhavam deixando um espaço claro acima de suas cabeças" (p. 174). "A esta altura, será que não tremerás? Os abismos são assaz profundos para que não mais percebas sua profundidade; adquiriram a perspectiva unida do mar, o vago das nuvens, a cor do céu."

Vivamos dinamicamente, por um momento, essa *dominação* sobre o abismo: percebemos que o abismo perde seus lineamentos porque dele nos afastamos. O ser que sobe vê apagarem-se os contornos do abismo. Para ele, o abismo se dissolve, se embacia, se turva. Todas as imagens animais se distendem; ele já não passa, na metáfora, de uma vaga animalidade. Por um ganho contrário, para o ser que sobe, a altitude se formula e se diferencia. A imaginação dinâmica está submetida a uma finalidade de prodigioso poder. A flecha humana vive não somente o seu impulso como também o seu alvo. Vive o seu céu. Tomando consciência da sua força ascensional, o ser humano toma consciência de todo o seu destino. Mais exatamente, ele sabe que é uma matéria de esperança, uma substância que espera. Parece que, nessas imagens, a esperança atinge o máximo de precisão. É um destino reto.

A subida imaginária é, pois, uma síntese de impressões dinâmicas e de imagens. Naturalmente, vemos juntarem-se na esteira aérea de Séraphita todas as correspondências shelleyianas. No capítulo final, intitulado *Assunção*, pode-se ler (p. 348): "A luz gerava a melodia, a melodia gerava a luz, as cores eram luz e melodia, o movimento era um número dotado da palavra, enfim, tudo era ao mesmo tempo sonoro, diáfano, móvel."

A trilogia do sonoro, do diáfano e do móvel é, segundo a tese sustentada neste livro, um produto da impressão íntima de *alívio*. Ela não nos é dada pelo mundo exterior. É uma conquista de um ser outrora pesado e confuso e que, pelo movimento imaginário,

escutando as lições da imaginação aérea, se fez leve, claro e vibrante. Pode-se, sem dúvida, ver aí apenas alegorias. Mas um julgamento tão pejorativo só pode provir de uma leitura que aceita sem discussão as imagens das formas como a essência da vida do imaginário. Dado que as imagens das formas aéreas são pobres e inconsistentes quando comparadas às formas terrestres, a *imaginação aérea* passa por uma *imaginação evaporada*; todos os filósofos "positivos", todos os desenhadores do real troçam vivamente dela. O mesmo não sucederá se quisermos dar à imaginação seu sentido dinâmico. Se no céu as imagens são pobres, os movimentos são livres. Ora, a impressão de liberdade, por si só, *projeta* mais imagens maravilhosas que todas as lembranças "do tempo perdido". Ela se encontra no princípio mesmo da *psicologia projetante*, da psicologia que povoa o futuro. A "liberdade aérea" fala, ilumina, voa. Projeta, portanto, a trilogia do sonoro, do diáfano e do móvel.

Em nosso exame de *Séraphita*, deixamos voluntariamente de lado a realidade moral subjacente das imagens ascensionais. Nosso objetivo na presente obra é, com efeito, determinar as condições tão puramente psicológicas quanto possível das sínteses imaginárias. Um moralista que trabalhasse sobre os nossos dados deveria, acreditamos nós, verificar que, sob certos aspectos, a *altura* é não apenas moralizadora como também, por assim dizer, fisicamente moral. A altura é mais que um símbolo. Quem a busca, quem a imagina com todas as forças dessa imaginação que é o próprio motor de nosso dinamismo psíquico, reconhece ser ela material, dinâmica, vitalmente moral.

VIII

Agora que, com os exemplos de Shelley e de Balzac, mostramos imagens poéticas as mais diversas, constituídas a partir da experiência íntima do vôo onírico, agora que compreendemos a importância desta observação de Balzac[30]: a palavra vôo é uma palavra "em que tudo fala aos sentidos", podemos dedicar-nos a ler os indícios do vôo imaginário em imagens parciais e passageiras que não raro se afiguram pobres e desgastadas. Se não nos enganamos, os estudos sobre a imaginação dinâmica devem contribuir

30. Balzac, *Louis Lambert*, ed. Calmann-Lévy, p. 5.

para recolocar em marcha, em vida, a imagem íntima oculta nas palavras. As formas se desgastam mais que as forças. Nas palavras desgastadas a imaginação dinâmica deve reencontrar forças ocultas. Todas as palavras ocultam um verbo. A frase é uma ação, ou melhor, um modo de agir. A imaginação dinâmica é precisamente o museu dos comportamentos. Revivamos então os comportamentos que os poetas nos sugerem. Por exemplo, quando Viviane, em *Merlin l'enchanteur*, de Edgar Quinet (t. II, p. 20), diz: "Não posso encontrar uma corça sem que me sinta tentada a saltar como ela", um leitor que recusa sensibilizar os textos lerá sem interesse essa expressão de suprema banalidade. Mas como haverá ele, então, de compreender as paisagens essencialmente dinamizadas que fazem de *Merlin l'enchanteur* uma obra tão poderosa do ponto de vista psicológico? A imagem "banal" retorna, no entanto, com uma insistência que deveria chamar-nos a atenção. Já no tomo primeiro (p. 326), Quinet escrevera: "Viviane é mais leve que a cabra, tão leve como o pássaro", e ainda (t. II, p. 27): "Há horas em que corro mais depressa que o gamo", diz Viviane. "Chego antes dele ao cimo da montanha aonde me conduz a esperança. Vamos galgar os cimos." Se Viviane é mais leve que a corça, que a cabra, que o gamo, é porque dá mais eficácia a um vôo que participa dessas imagens, mas que conserva delas a essência dinâmica. Viviane voa por *impulso*, graças a súbitos momentos de leveza. É uma força de despertar no universo de *Merlin l'enchanteur*. Viviane proporciona às imagens adormecidas *instantes* de vôo, e esses instantes de vôo e de despertar são tão característicos que poderiam servir de temas para uma instantaneidade da representação que um metafísico exprimiria assim: o mundo é o instante do meu despertar, a representação da minha manhã. Se o dinamismo de *Merlin l'enchanteur* é tão sugestivo, é exatamente porque esses *instantes de vôo* são os instantes do vôo humano. O vôo objetivo do pássaro seria um movimento demasiado exterior ao nosso ser, demasiado estranho às nossas forças sonhantes; ele nos daria uma visão por demais panorâmica, um mundo em repouso numa visão imóvel. Evocando o vôo onírico, Viviane é mais fiel aos encantamentos do sonho do que se descrevesse longos devaneios com as imagens da vida desperta.

Gênios menos aéreos, mais terrestres, como nos parece ser o gênio de Goethe, viverão mais brutalmente o instante do salto. Ou-

viremos, em seus versos, o calcanhar pisar o solo. Ao sabor de sua intuição terrestre, o solo, a terra dará poder ao ser que salta. O mito de Anteu será vivido por Goethe, como pela maioria dos mitólogos, no sentido terrestre. Os traços aéreos existirão ainda, mas estarão como apagados: serão dinamicamente subalternos. Lê-se no *Segundo Fausto* (trad. fr. Porchat, p. 406): "Um gênio, nu e sem asas, fauno sem bestialidade, salta sobre o chão; mas o chão, que reage, lança-o no ar e, no segundo, no terceiro salto ele toca a alta abóbada. A mãe lhe grita com angústia: 'Podes saltar, saltar ainda mais, ao sabor do teu desejo, mas guarda-te de voar: o livre vôo te é proibido.'" E seu meigo pai adverte-o por sua vez: "É na terra que reside a mola que te impele para o alto: toca com o artelho somente o chão e num átimo serás fortificado como Anteu, o filho da terra." Mas Eufórion não tem consciência desse enriquecimento, ele é mais dinâmico que material, mais aéreo que terrestre. Eufórion nada mais é que a euforia do salto: "Agora", diz ele (p. 408), "deixem-me saltar! Agora, deixem-me pular! Lançar-me nos ares é o meu desejo." Como compreendemos melhor essas páginas quando conhecemos o encantamento do vôo onírico, quando vivemos dinamicamente a imagem das asas nos calcanhares!

Quando Eufórion se espatifa no chão, a queda não apaga o triunfo do ser que salta. Parece que, na queda, Eufórion se divide e que os dois elementos que se uniam em sua natureza se separam, voltando à sua respectiva origem (p. 412): "o elemento corporal desvaneceu-se de repente; a auréola sobe ao céu sob a forma de um cometa, não restam na terra senão as vestes, o manto e a lira". Poderemos, aliás, reconhecer como essas imagens formais de auréola e de lira são inertes. Parece que o poeta se limitou a atribuir-lhes sentidos alegóricos, reconhecendo assim implicitamente que perderam para ele a grande virtude da imaginação dinâmica vertical.

O próprio ritmo do pé batendo o chão, de resto, pôde estar na base do ritmo musical. Numa dança primitiva, André Schaeffner vê reunirem-se os mitos da fraternidade da terra e do impulso vegetal. Uma das origens da dança "é que a terra, essa mãe, seja calcada e que os saltos sejam tanto mais elevados quanto à sua altura deverá chegar a vegetação: trata-se aqui de símbolos primaveris, de ritos de fecundidade — a *Sagração da Primavera* estará cheia dessas calcaduras rituais do solo — dando a essas pisadas e a esses

saltos um sentido que foi talvez o primeiro''. O ser humano, em sua mocidade, em seu vôo, em sua fecundidade, quer surgir do chão. O salto é uma alegria primeira.

IX

Para terminar, e para resumir, citemos um exemplo bastante claro, bastante simples, da continuidade do devaneio que une o desejo de crescer ao desejo de voar. Desse modo se compreenderá que, na imaginação humana, o vôo seja uma transcendência da grandeza. Tiramos esse exemplo de Keats (*Poèmes et poésies*, trad. fr., Gallimard, p. 93):

Eu me alçava na ponta dos pés ao alto de uma colina...
... Um instante... senti-me tão leve, tão livre
Como se, com um movimento de leque, as asas de Mercúrio
Tivessem batido sob meus calcanhares: meu coração estava leve,
E gozos inúmeros surgiam aos meus olhos;
Pus-me então a compor um buquê
De esplendores, brilhantes, leitosos, harmoniosos e rosados.

É um buquê de flores do céu. É preciso elevar-se para colhê-las: ''Tão leve, tão livre'' — estas duas expressões se acham tão tradicionalmente unidas que nos esquecemos de procurar o caráter regular de sua união. Só a imaginação dinâmica pode fazer-nos compreender essa sinonímia. Estas duas impressões derivam de um mesmo tropismo de imaginação aérea. Como se vê, é o tropismo, o uranotropismo do vôo onírico que arrasta todos os devaneios aéreos.

CAPÍTULO II

A POÉTICA DAS ASAS

> As asas impalpáveis são aquelas que voam mais longe. Toda virgem pode ser uma mensageira...
>
> G. D'ANNUNZIO, *La ville morte* (trad. fr., ato I, cena III)

I

O devaneio não trabalha, como a conceitualização, formando, com as imagens de múltiplos objetos semelhantes, um retrato compósito segundo o método de Galton, que adiciona numa mesma chapa fotográfica os retratos de toda uma família. Não é vendo as aves mais diversas no céu e sobre a água que ele provoca essa repentina simpatia pela ave que voa ou que nada. O movimento de vôo dá imediatamente, numa abstração fulminante, uma imagem dinâmica perfeita, acabada, total. A razão dessa rapidez e dessa perfeição é que a imagem é dinamicamente bela. A abstração do belo escapa a todas as polêmicas dos filósofos. De um modo geral, tais polêmicas são curiosamente vãs em todos os casos em que a atividade espiritual é criadora, tanto no que concerne à atividade da abstração racional na matemática como à atividade estética que abstrai rapidamente as linhas da beleza essencial. Se déssemos mais importância à imaginação, veríamos muitos falsos problemas psicológicos esclarecidos. A abstração, tão viva, efetuada pela imaginação material e dinâmica, que nos permite viver, apesar da pluralidade das formas e dos movimentos, numa matéria eleita e se-

guindo com entusiasmo um movimento escolhido, escapa até mesmo às investigações discursivas. Parece que a participação na idéia do belo determina uma *orientaçao* das imagens que em nada se assemelha à orientação tateante da formação dos conceitos.

Entretanto, é uma *abstração* que nos levou a esse vôo tão pouco circunstanciado, a esse vôo aprendido na experiência noturna monótona; a esse vôo, sem imagens formais, totalmente condensado numa feliz impressão de leveza. Já que esse *vôo em si*, esse *vôo abstrato* serve de eixo para reunir as imagens coloridas e diversas da vida à luz do dia, ele nos coloca um problema interessante: Como se adorna uma imagem que, por um traço imediato, por uma abstração maravilhosa, é de uma beleza primeira?

Esse adorno, em seu elemento decisivo, não deve ser uma sobrecarga de belezas múltiplas: um maravilhamento pode, ao depois, tornar-se prolixo. No momento, porém, em que vive o seu espanto, o ser maravilhado faz abstração de todo um universo em proveito de um traço de fogo, de um movimento que canta.

Mas desconfiemos das generalidades e situemos o problema no domínio bem delimitado da poética do vôo. Admitiremos em tese que, se os pássaros constituem o ensejo de um grande vôo de nossa imaginação, não é por causa de suas cores brilhantes. O que é belo, no pássaro, primitivamente, é o vôo. Para a imaginação dinâmica, o vôo é uma beleza primeira. Só se vê a beleza da plumagem quando o pássaro pousa na terra, quando já não é, para o devaneio, um pássaro. Pode-se afirmar que existe uma dialética imaginária que separa vôo e cor, movimento e adorno. Não se pode ver tudo: não se pode ser ao mesmo tempo cotovia e pavão. O pavão é eminentemente *terrestre*. É um museu mineral. Para ir ao fundo do nosso paradoxo, teremos de mostrar que, no reino da imaginação, *o vôo deve criar sua própria cor*. Não perceberemos então senão o pássaro imaginário; o pássaro que voa nos nossos sonhos e nos poemas sinceros não poderia ser *multicolorido*[1]. O mais das vezes, ou ele é azul ou preto: ou sobe ou desce.

As cores múltiplas pestanejam, são as colorações de movimentos que pestanejam. Não as encontramos nos poderosos devaneios que continuam sonhos fundamentais. A borboleta aparece nos de-

1. O martin-pescador, em suas cores brilhantes, é uma exceção. Terá ele retido todos os reflexos do rio?

vaneios divertidos, nos poemas que, na natureza, procuram ocasiões de pitoresco. No mundo verdadeiro dos sonhos, em que o vôo é um movimento unido e regular, a borboleta é um acidente irrisório — não voa, voeja. Suas asas demasiado belas, suas asas demasiado grandes as impedem de voar.

Assim sendo, apoiando-nos na valorização onírica que estabelecemos no capítulo anterior, veremos que só o pássaro, de todos os seres voantes, continua e realiza a imagem que, do ponto de vista humano, pode ser chamada imagem primeira, aquela que vivemos nos sonos profundos de nossa juventude feliz. O mundo visível é feito para ilustrar belezas do sono.

II

Vamos agora apresentar um caso em que a valorização da imagem do pássaro é ultrapassada, em que o ideal e o real, o sonho e a realidade estão ligados com brutalidade e inépcia. Em seguida apreciaremos melhor as imagens poéticas que reúnem corretamente as imagens do movimento e as imagens da forma. Aplicamos, pois, mais uma vez um princípio crítico que muitas vezes temos comentado: Se você *precisar* um pouco demais uma imagem poética, provocará o riso. Tire um pouco de precisão a uma imagem trivial e ridícula, e fará nascer uma emoção poética. Assim é que, lendo Toussenel, teremos amiúde a impressão de estar na fronteira do arroubo e do ridículo: de uma página a outra, passaremos do sonho do poeta à narrativa do caçador. Essa mistura tão curiosa não impede que Toussenel se revele um grande conhecedor dos pássaros. Em seu prefácio ao livro de Delamain sobre o canto dos pássaros, os irmãos Tharaud lhe prestam uma justa homenagem.

Desde as primeiras páginas do livro de Toussenel intitulado *La monde des oiseaux*, temos a certeza de que essa História Natural dos pássaros tem seu centro de interesse numa História Natural do devaneio humano. Com efeito, Toussenel evoca imediatamente (1, p. 3) a experiência noturna: "Quando você tinha vinte anos, sentiu às vezes, durante o sono, seu corpo aligeirado deixar o chão e planar no espaço, defendido contra a lei da gravitação por forças invisíveis." E logo, em virtude da infinita doçura do vôo onírico, Toussenel valoriza a lembrança da noite: "Era", diz ele, "uma

revelação que Deus nos fazia e um antegosto que nos dava dos gozos da vida aromal..." A vida aromal é uma vida futura que nos aguarda quando estivermos entregues ao nosso estado puramente aéreo, seguindo verdadeiras harmonias fourieristas do além. O vôo é assim ao mesmo tempo uma lembrança de nossos sonhos e um desejo da recompensa que Deus nos dará; por isso "invejamos a sorte do pássaro e emprestamos asas àquela que amamos, porque sentimos por instinto que, na esfera da felicidade, nossos corpos gozarão da faculdade de atravessar o espaço como o pássaro atravessa o ar". Como se vê, a pteropsicologia formula um ideal, uma transcendência que realiza já uma experiência do sonho. O homem, segundo esse ideal, se tornará um superpássaro que, longe da nossa atmosfera, atravessará os espaços infinitos entre os mundos, transportado para sua pátria real, para uma pátria aérea, por forças "aromais". "A asa, atributo essencial da volatilidade, é marca ideal de perfeição em quase todos os seres. Nossa alma, livrando-se do envoltório carnal que a retém nesta vida inferior, encarna-se num corpo glorioso mais leve, mais rápido que o do pássaro." Pode-se, sem irreverência, aproximar Platão e Toussenel? No *Phèdre* (trad. fr. Mario Meunier, p. 89) figura a mesma transcendência das asas: "A força da asa consiste, por natureza, em poder elevar e conduzir o que é pesado para as alturas onde habita a raça dos deuses. De todas as coisas atinentes ao corpo, são as asas as que mais participam do que é divino." Com seu *materialismo aéreo*, essa participação dá um sentido muito concreto à doutrina abstrata da participação platônica. Quando um sentimento se *eleva* no coração humano, a imaginação evoca o céu e o pássaro. Assim Toussenel, em bela fórmula, exclama: "Nunca amei sem emprestar-lhe asas."[2] (p. 3)

É fácil perceber que as qualidades que o pássaro recebe na pteropsicologia de Toussenel não foram certamente distinguidas numa atividade visual: "O pássaro", diz ele (p. 4), "vivo, gracioso, ligeiro, reflete de preferência as imagens adoradas, jovens, suaves e puras." De fato, são estas últimas que constituem as *realidades psíquicas primeiras*. É porque vivemos pela imaginação um vôo feliz, um vôo que nos dá a impressão de juventude, é porque o vôo onírico constitui freqüentemente — contra todas as lições da psicanálise clássica — uma *volúpia do puro*, que atribuímos tantas qualidades *morais* ao pássaro que atravessa o céu dos nossos dias. Pode-se meditar aqui o exemplo bastante nítido de um símbolo, ou, mais exatamente, de uma força simbólica, que existe antes das imagens. Já no inconsciente, todas as diversas impressões de ligeireza, vivacidade, juventude, pureza, dor, tinham trocado seu valor simbólico. A asa só fez, posteriormente, dar um nome ao símbolo, e o pássaro veio em último lugar para dar ser ao símbolo.

2. Cf. Francis Jammes, *La légende de l'aile ou Marie-Élisabeth*, p. 77. Quando Élisabeth ouve o rouxinol cantar, sabe que o pássaro tem "uma necessidade infinita de alçar vôo e amar para além de suas asas". A asa é a origem de inúmeras metáforas da expansão.

O modo como Toussenel acredita poder reviver o ato criador mostra bem que a matéria aérea e o livre movimento são os temas produtores da imagem do pássaro. Pode-se dizer que, no reino de uma imaginação criadora aérea, o corpo do pássaro é feito do ar que o cerca, e sua vida do movimento que o arrebata. A imaginação, sendo ao mesmo tempo materialista e dinamista, não é, portanto, de forma alguma *coisista*. Ela não *desenha*, mas *vive* valores abstratos. A imaginação de Toussenel une diretamente a *pureza do ar* ao *movimento alado* (p. 51): "O pássaro, criado para viver no elemento mais sutil e mais puro, é necessariamente, de todos os moldes da criação última, o mais independente e o mais glorioso."

Do mesmo modo, em seu romance *Violette*, Marceline Desbordes-Valmore escreve[3]: "Pássaros! cujo vôo é tão alto lá em cima, que fostes vós antes de ser essas livres canções esparsas sobre as nossas cabeças? Um pensamento escravo, talvez; uma palavra de Deus encerrada pela violência numa alma que se rompeu enfim para vos dar asas e recobrar as suas."

Sem dúvida nos objetarão que tais declarações não correspondem senão a vãos devaneios. Mas sempre responderemos que *esses devaneios são naturais*; animam-se *naturalmente* numa alma sonhadora, isto é, numa alma que prossegue durante o dia as experiências da noite. Toussenel não é, infelizmente, um poeta: vive bem a continuidade do sonho noturno no devaneio acordado, mas não conheceu as continuidades que unem o devaneio ao poema. A *eterna juventude* do pássaro foi para ele apenas uma impressão confusa, quando na verdade é uma valorização espantosa; não seguiu ele esse belo pássaro dos contos, esse pássaro que *faz esquecer o tempo*,

3. Marceline Desbordes-Valmore, *Violette*, 1839, t. II, p. 203.

que nos arranca às viagens lineares da terra para nos arrastar, como diz Jean Lescure, numa *viagem imóvel* em que as horas não soam mais, em que *a idade já não pesa*. Mas é preciso levar em conta que Toussenel, o caçador, o empalhador, compreendeu que os pássaros do sonho não morrem. Nenhum sonho natural nos faz assistir à morte de um pássaro *voante*. Os pássaros afagados, essa é outra história, morrem rapidamente por uma fatalidade que os psicanalistas conhecem bem. Nunca, num sonho dinâmico, um pássaro golpeado pela morte cai verticalmente do céu, pois nunca um vôo onírico acaba por uma queda vertical. O vôo onírico é um fenômeno da *felicidade dormente*, desprovido de tragédia. Só voamos em sonho quando somos felizes. Assim, quão verdadeira é esta anotação de Pierre Emmanuel (*Le jeune mort, messages 1942*, caderno I):

... não mais aflição
diante do pássaro. Não mais vôos sombrios...

O pássaro é uma força ascensional que desperta a natureza inteira. Em *La domination*, da condessa de Noailles, pode-se ler esta página que poderia intitular-se a verticalidade da primavera pelo pássaro (p. 267): "A primavera voltou. Ela nascia em toda a terra, pequena, ligeira, verde e reta. Ouvia-se nos bosques um canto de pássaro incessante, canto de primavera agudo, claro. Esse pássaro parecia ter, em sua garganta irritada, uma folhinha nova do delicioso terebinto. Lançava seu canto ininterruptamente, como para encorajar, no chão, as frágeis flores fechadas. Esse canto diz ao jacinto, ao junquilho, à tulipa: 'Mais um choque, um esforço, perfurem melhor a dura terra; arrojem-se, logo haverá o ar, e o céu, venham, eu sou o seu pássaro...' " Mais doce ainda é esta outra passagem (p. 265): "Quando vos vê viver, o espírito se acalma; almas ascensionais, povo arrastado para o alto, asas! pássaros! nobreza do ar..."

A obra de Victor Hugo daria inumeráveis imagens em que o pássaro é uma alma:

Amo. Ó vento, expulsa o inverno.
As planícies estão embalsamadas.
O pássaro, nos bosques de Aser,
É como uma alma nas ramadas.
....

Como se eu planasse no ar que me reclama
E como se eu tivesse uma alma
Feita com penas de pássaro.
La fin de Satan. Le cantique de Bethphagé

A identificação onírica da imagem do pássaro e da força íntima do vôo é talvez ainda mais perfeita nestes belos versos de Jean Tardieu[4]:

Um sonho espantoso me envolve:
eu caminho soltando pássaros,
tudo o que toco está em mim
e perdi todos os limites.

III

Se restabelecermos cuidadosamente, como propomos, a perspectiva onírica dos devaneios de Toussenel, não nos surpreenderá que, em suas obras, uma ornitologia meramente imaginária prolongue a ornitologia real. Para Toussenel, Deus não se limita a criar pássaros vivos e quentes que voam no azul e na nuvem. Criou também, "para seus fiéis, os tipos aéreos da Péri, do Anjo, da Sílfide". E, como só o superior pode explicar o inferior, Toussenel deduz mais ou menos conscientemente o pássaro da sílfide. Pode-se dizer — supremacia da imaginação! — que existem pássaros na Natureza porque existem efetivamente sílfides e silfos no ar imaginário. Com efeito, já que é a *pureza do ar* que é realmente criadora, essa pureza deve criar a sílfide antes da pomba, o mais puro antes do mais material.

Essa filiação, que desce dos *espíritos* para os seres de carne, é de grande verdade na psicologia da imaginação. Os psicólogos não a observam, porquanto confundem quase sempre os processos da imaginação com os da conceitualização, como se a imagem fosse um simples conceito vago e impreciso. Contaminou a imagem fundamental do vôo com o conceito do pássaro. Não se dão conta de que

4. Jean Tardieu, *Le témoin invisible*, p. 30.

para um sonhador, no reino da imaginação, o vôo apaga o pássaro, o realismo do vôo faz passar para segundo plano a realidade do pássaro. Tomam, pois, como simples divagações a imaginação dos *fantasmas* do ar, sem jamais perguntar-se por que a imaginação quer ver fantasmas num elemento invisível. Aliás, tudo parece lhes dar razão — até mesmo os contos! Com efeito, nos contos, os silfos e as sílfides são muito menos numerosos que os demais espíritos elementares. Mas essa pobreza, é, para nós, a simples prova de que a imaginação aérea é mais rara que a imaginação da água, do fogo e da terra. Esta não é uma razão para julgá-la menos fundamentada. Uma imaginação aérea, por uma fatalidade íntima, deve recriar os espíritos do ar.

Pode-se, aliás, apresentar exemplos muito precisos em que se verá a imaginação do ar trabalhar no sentido da filiação do silfo ao pássaro. Citaremos um caso que nos parece bastante instrutivo, pois que se apresenta numa atmosfera de pensamento refletido, embora galhofeiro. Um cartuxo que assina Vigneul de Marville, num serão em casa do cartesiano Rohault, professor de física, enuncia a idéia singular de que os *espíritos elementares* que erram através do universo, que vivem nas matérias elementares, vêm *alojar-se* no corpo dos pássaros, dos peixes, dos mamíferos, conforme a determinação de sua essência. São eles que agem sobre os *espíritos animais* e fazem mover os animais-máquinas. "Um silfo sonhador se aninha na máquina de um mocho, de um bufo ou de uma coruja; e, ao contrário, um silfo de humor alegre e que gosta de cantar a pequena canção insinua-se num rouxinol, numa toutinegra ou num canário."[5] Pensamento fabricado, pensamento divertido, pensamento sonhador vêm reunir-se aqui. Subestima-se em demasia a importância de suas inversões, de seus jogos, que marcam precisamente a influência da imaginação sobre a inteligência, a influência da zombaria sobre a vida intelectual. Esse desenho ligeiro sensibiliza a dura teoria dos animais-máquinas; materializa a crença vaga nos espíritos elementares. Dos dois lados, ele se diverte com o dualismo dos dois irmãos inimigos: o sonho e a teoria.

Na solidão, longe das patranhas do meio científico, almas racionais sonham da mesma maneira. Gassendi, lembra Jules Du-

5. Citado por D.-V. Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, 1891, p. 124.

hem, afirma o efeito preeminente de um fluido sutil no vôo dos pássaros. Se o pássaro voa, é porque participa de um ar leve. Imagina-se um pássaro, chamado Stellino, que "é atraído pelo planeta Mercúrio e se alça à mais elevada região do ar para adorá-lo" (citado por Jules Duhem, cap. "Eletricidade"). A essa atração, para compreender bem o texto, cumpre atribuir a ambivalência do material e do espiritual. O "Stellino" é uma verdadeira *sublimação do pássaro*. É um pássaro suficientemente puro para adorar as regiões mais puras da nossa atmosfera e para elevar-se pelo simples poder de sua substância leve.

Mas o sonho de pureza do ar é, para algumas imaginações aéreas, tão atuante que podemos surpreendê-lo em inversões de imagens materiais incríveis. O calor interno do pássaro impressionou, naturalmente, muitos observadores. Atribuíram eles, então, ao fogo elementar e puro o poder de vôo dos pássaros. Disseram que o pássaro desertava a terra para viver na pureza do ar ensolarado. Mas eis a inversão que a imaginação de um autor do século XVIII não hesita em realizar: "... O efeito do poderoso fogo que os anima é salubre no lugar em que vivem, pois absorve o mau ar. Daí vem que o milhafre, prodigioso acrobata aéreo, é visto no Oriente como purificador da atmosfera." Como provar melhor que a noção criadora de imagens é a noção de *pureza*? Tais inversões de valores nos permitem compreender melhor os problemas da sublimação. Vemos aqui diretamente em ação a *imaginação material da pureza*.

Como é que psicólogos que não sonham podem então decidir das realidades psicológicas da vida imaginária? Têm medo de estudar vesânias, e querem saber como se formam as imagens! Querem estudar as imagens reais, e desinteressam-se das imagens vivas que se *impõem*, à noite, aos nossos olhos fechados! Quanto a nós, não estamos longe de crer que o vôo é um vento quente antes de ser uma asa. Não repelimos as lições de um sonhador que acredita que a sílfide lhe ensinará o que é o pássaro. Para a imaginação dinâmica, o primeiro ser que voa num sonho é o próprio sonhador. Se alguém o acompanha em seu vôo, é antes o silfo ou a sílfide, uma nuvem, uma sombra; é um véu, uma forma aérea envolvida, envolvente, feliz por ser vaga, por viver no limite do visível e do invisível. Para ver voar pássaros de carne e de pena, é preciso remontar à luz, retomar os pensamentos humanos claros e lógicos. Mas, na claridade muito forte, os espíritos do sono se apagam. Cabe

à poesia reencontrá-los como as reminiscências de um além. Uma alma que não esquece não pode enganar-se: o sonho, como o Deus de Toussenel, cria o *espírito voante* antes de criar o pássaro.

IV

Se a pureza, a luz, o esplendor do céu chamam seres puros e alados, se, por uma inversão que só é possível num reino dos valores, a pureza de um ser dá a pureza ao mundo em que ele vive, compreender-se-á de imediato que a asa imaginária se matiza com as cores do céu e que o céu é um mundo de asas. Murmurar-se-á, como Booz adormecido, com a voz da alma:

Os anjos voavam ali sem dúvida obscuramente,
Pois via-se passar na noite, por um momento,
Alguma coisa azul semelhante a uma asa.

Todo azul dinâmico, todo azul furtivo é uma asa. O pássaro azul é uma produção do movimento aéreo. Como diz Maeterlinck (*L'oiseau bleu*, p. 241), "ele muda de cor quando o metemos na gaiola".

Se a luz suave e o movimento feliz produzem realmente, nos devaneios, o movimento azul, a asa azul, o pássaro azul, inversamente algo de sombrio e de pesado se acumulará em torno das imagens dos pássaros da noite. Assim, para muitas imaginações, o morcego é a realização de um vôo mau, de um vôo mudo, de um vôo negro, de um vôo baixo — antitrilogia da trilogia shelleyiana do sonoro, do diáfano e do ligeiro. Condenado a bater as asas, ele não conhece o repouso dinâmico do vôo planado. "Nele", diz Jules Michelet (*L'oiseau*, p. 39), "vê-se que a natureza procura a asa e não encontra mais que uma membrana aveludada, medonha, que todavia já cumpre a sua função."

Sou pássaro; veja as minhas asas.

"Mas a asa não faz o pássaro." O morcego é, na cosmologia alada de Victor Hugo, o ser maldito que personifica o ateísmo. Está no extremo inferior da escala, abaixo do mocho, do corvo, do abutre, da águia (Victor Hugo, *Dieu*). Mas só incidentalmente encontramos o problema dos Volucrários* simbólicos, e para discuti-lo seria preciso examinar em detalhe o problema da imaginação animalizante, isto é, da imaginação dinâmica que se especializa nos movimentos animais. Não temos necessidade, aqui, de marcar fortemente a linha vertical ao longo da qual a imaginação dinâmica valoriza os seres vivos. A intuição de Toussenel é, sob esse aspecto, muito instrutiva.

Em seu livro sobre os animais (*Les bêtes*, p. 340), Toussenel escreve: "Foi o morcego quem mais contribuiu para incrustar na imaginação dos crédulos mortais os mitos mais ou menos fabulosos do hipogrifo, do grifo, do dragão, da quimera."[6] Observemos cuidadosamente que o otimismo fourierista de Toussenel permite, ao mesmo tempo, afirmar a criação por Deus da sílfide e acusar de credulidade os homens ansiosos que falam do hipogrifo e da quimera. Semelhante contradição não atinge uma imaginação tão nitidamente polarizada para o alto como a de Toussenel. Para a imaginação aérea bem dinamizada, tudo o que *se eleva* desperta para o ser, participa do ser. Inversamente, tudo o que se abaixa se dispersa em sombras vãs, participa do nada. *A valorização decide o ser*: eis um dos grandes princípios do Imaginário.

V

Agora que mostramos longamente a prioridade da imaginação dinâmica sobre a imaginação das formas, compreenderemos a impossibilidade quase total de adaptar a asa do pássaro à forma humana. Essa impossibilidade não é a conseqüência de um conflito das formas. O problema provém de uma divergência absoluta entre as condições do vôo humano (vôo onírico) e a representação clara por atributos ligados aos seres reais que voam no ar. Há um divórcio, na imaginação do vôo, entre a imagem dinâmica e a imagem formal. Pode-se perceber a dificuldade do problema da figu-

* Tratado de zoologia medieval, limitado à descrição dos pássaros. (N. R.)

6. Buffon comprazeu-se em definir o morcego como "um ser monstro", cujo "movimento no ar é menos um vôo que uma espécie de adejo incerto, que ele parece executar só com muito esforço e de um modo inepto".

ração do vôo humano examinando todos os meios que a imaginação das formas empregou para sugerir o movimento de vôo. A srta. J. Villette publicou um livro notável, profusamente documentado, sobre *O anjo na arte ocidental*.

"Pedir ao escultor" (p. 26), diz ela, "para criar a ilusão de imaterialidade parece uma aposta, tanto suas condições de trabalho a isso se opõem." Bem depressa as *asas humanas* parecem constituir um embaraço. Quer as façamos grandes ou pequenas, arrastando-se ou eretas, emplumadas ou lisas, elas permanecem inertes: a imaginação não as segue; a imagem, a estátua alada, não têm movimento.

Finalmente, são os processos indiretos que melhor resolvem — no limite do possível — o problema da representação do vôo humano. As asas serão então mantidas como sinais alegóricos do vôo, para contentar tradição e lógica, e buscar-se-á alhures sugestões dinâmicas, e com freqüência sugerir será mais eficaz que desenhar. Notar-se-á, por exemplo, uma espécie de presciência do gênio artístico que chama a atenção para um movimento que diminza o calcanhar. A srta. Villette nota, em certos anjos de Miguel Ângelo (p. 164), "que um simples movimento de sua perna soerguida parece bastar para dirigir-lhes o vôo".

A srta. Villette mostra também que inúmeros artistas se inspiraram na natação para resolver o problema do vôo na representação dos anjos (p. 162): "O corpo oblíquo ou quase horizontal colocado sobre nuvens, o busto ereto, os braços estendidos ou as pernas erguidas, os anjos atravessam o firmamento como nadadores que fendem as ondas, e as longas estrias paralelas nas quais aparecem tornam a ilusão ainda mais forte." A imaginação das águas é, nesse exemplo, tão predominante que impõe a imagem da esteira à imaginação aérea. A srta. Villette reproduz (p. 80, XII) um afresco de Benozzo Gozzoli que é muito instrutivo a esse respeito. O artifício do pintor que substitui o vôo pelo nado nos parece interessante entre todos, porquanto já vimos que, para certos tipos de imaginação, há continuidade do nado ao vôo no sentido do nado ao vôo, mas não há continuidade do vôo ao nado. A asa é essencialmente aérea. Nada-se no ar, mas não se voa na água. A imaginação pode continuar no ar os seus sonhos da água, mas não pode em seguida viver a transcendência imaginária inversa. Explica-se, pois, por que os artistas seguem inconscientemente a filiação regu-

lar da imaginação dinâmica e por que se servem do sonho do nado para inspirar ao espectador as sugestões do vôo.

Às vezes o escultor obterá não a ilusão do vôo, mas uma espécie de convite ao vôo simpático obrigando o olho a *percorrer* formas. Assim é que, diz a srta. Villette (p. 20), ele dará "à forma proporções esguias cujo efeito é acentuado por um jogo de roupagens simples em que predomina a linha reta. O olhar segue essas linhas e esquece o peso da matéria". Noutras palavras, a imaginação dinâmica recebe de uma forma estática esguia um impulso que desperta seu sonho nativo e a impele a elevar-se.

Nunca meditaremos suficientemente a locução *uma forma esguia*, que é uma imagem onde vêm cruzar-se a imaginação formal e a imaginação dinâmica. O desgaste das palavras, nessa locução, quase apagou os caracteres dinâmicos. Para restituir à imagem sua verdadeira força e, portanto, seu pleno sentido, seria necessário enxertar nela a sua recíproca. Faríamos reviver, sem dúvida, a *forma esguia* fazendo compreender que ela é um *impulso formado*. No *impulso formado* recolocaríamos a imaginação dinâmica em seu papel de criador das formas. Note-se que toda *forma esguia* tende para o alto, para a luz. A *forma esguia* é um *impulso formado* que se desdobra no ar puro, no ar luminoso. Não se concebe o que seria uma forma esguia tendendo para baixo, o que sugeriria uma queda. Seria — no reino da imaginação — um perfil aerodinâmico absurdo.

VI

Para viver o cruzamento da imaginação das formas e da imaginação das forças, há uma obra particularmente eficaz: é a obra de um poeta e de um gravador, é a obra de William Blake. Essa obra — de poderoso onirismo — é animada também por uma *eloqüência poética* tão grande que fornece um exemplo prodigioso para essa *vida falada* à qual voltaremos em nossas conclusões. Alguns poemas blakianos poderiam ser chamados *poemas absolutos*, isto é, poemas que não traduzem idéias, mas que enlaçam nas próprias palavras a matéria imaginária e a forma dos fantasmas, o movimento da palavra e o movimento do corpo, "o pensamento e o movente", ou melhor, o falante e o movente. Por exemplo, o vôo dos pensamentos não é, em Blake, uma imagem gasta, uma alegoria des-

provida de força. Essa velha palavra é aqui plenamente jovem, é habitada por esse entusiasmo psicológico que anima os *Livros proféticos*. Nos livros proféticos, são as imagens verbais que profetizam. Não existe pensamento profético subjacente. Em Balzac, o vôo dos pensamentos era, decerto, um movimento real, mas um movimento que permanecia geral, submetido a uma imaginação aérea monótona. Em Blake, o *vôo dos pensamentos* assume o pluralismo de todos os vôos reais do pássaro. A psicologia blakiana é uma verdadeira ornitopsicologia.

Nas *Visões das filhas de Albion* passam a águia, o rouxinol, a cotovia, o falcão, o pombo, o cisne, a tempestade, as plantas, o vento... Em dez páginas, pode-se contar quinze coisas voantes, mais de vinte e cinco vôos. Os vôos concretos estão na própria origem dos movimentos cósmicos que atravessam o texto. Imagens admiráveis nos fazem compreender que, para a *imaginação voante*, é o *vôo* que arrasta o universo, que mobiliza o vento, que dá seu ser dinâmico ao ar. Assim, Blake escreve (*1º Livro profético*, trad. fr. Berger, p. 111): "O pássaro do mar toma a rajada de inverno como roupa para o seu corpo." Como não sentir dinamicamente que o pássaro toma sua própria *esteira* como um manto? E não será esse manto agitado que propaga a rajada? Seres mitológicos sopram a tempestade, têm a tempestade na boca. Em Blake, é o corpo inteiro que cria a borrasca. O pássaro do mar é intimamente o ser borrascoso, o centro dinâmico da borrasca.

Para Blake, o vôo é a liberdade do mundo. Assim, o dinamismo do ar é insultado pelo espetáculo do pássaro prisioneiro. Em poemas que prosseguem os segundos *Livros proféticos* (p. 205), lê-se este comovente dístico:

Um pintarroxo na gaiola
Enfurece o céu inteiro.

Assim, o pássaro é o ar livre personificado. Lembremos que a língua alemã restitui ao pássaro sua máxima liberdade. Ela não diz de maneira elíptica: livre como o ar, mas "livre como o pássaro no ar", "*frei wie der Vogel in der Luft*".

Como não sentir dinamicamente o *pensamento erradio* nesta página: "Onde vais, ó pensamento? Para que país longínquo alças teu vôo? Se voltares ao momento presente da desdita, trarás a con-

solação sobre tuas asas com o mel, o orvalho e o bálsamo, ou o veneno dos desertos bravios que vem dos olhos dos ciumentos?"

Como hesitaríamos em elevar de um tom essa página quando, algumas linhas antes, acabamos de ler a pergunta: "De que substância é feito o pensamento?" A essa pergunta devemos responder, para compreender a imaginação blakiana: o pensamento é feito do ser criado por seu movimento. O pensamento de Blake é uma *matéria* de aquilão. Por exemplo, já não é cruel o pensamento do vôo poderoso da águia? Ele cria por si só a águia voraz. Para quem pensa rápido, o golpe de asa, em seu poder, devora o cordeiro.

Outras asas trarão o *mel*: "Erguei-vos, asas cintilantes, cantai vossa alegria infantil! Erguei-vos, bebei vossa alegria, pois tudo o que vive é santo." E, desta vez, são as asas que cantam.

Se lermos *dinamicamente* Blake, logo tomaremos consciência de que ele é o herói de uma luta entre o terrestre e o aéreo. Mais exatamente, é o herói do *arrancamento*, o ser que levanta a cabeça para fora da matéria, o ser estranho que une duas dinâmicas: sair da terra e arrojar-se no céu. No livro de *Tiriel*, Blake escreve: "Quando o inseto atingiu todo o seu comprimento de bicho rastejante..." Esse *alongamento* desperta tudo o que há de *réptil* em nossa imaginação dinâmica. Essa dinâmica do *ser rastejante* deixou marcas visíveis em muitas páginas blakianas que se iluminam, quando as lemos dinamicamente, não com uma energia frouxamente disponível, mas com movimentos constituídos. Pode-se aliás comparar, a esse respeito, a força rastejante em Blake e o movimento onduloso e mole da *lagarta* no *Apocalipse* de V. Rozanov[7]. Veremos então a diferença entre o movimento de uma pata viva e o movimento que tem consciência de suas sólidas articulações. William Blake é um poeta do *dinamismo vertebrado*. Tem todas as suas imagens, vive toda a sua história, conhece todas as suas regressões. No reino da imaginação como no da paleontologia, os pássaros saem dos répteis; muitos vôos de pássaros continuam as marchas rastejantes da serpente. Os homens, em seu vôo onírico, triunfam da carne rastejante. Inversamente, nas contorções dos nossos sonhos, às vezes a espinha dorsal se lembra de ter sido uma serpente[8]. Escreve Blake (p. 157): "Num sono horrível e cheio de sonhos, semelhante a uma corren-

7. V. Rozanov, *L'apocalypse de notre temps*. Apud Commerce. Verão de 1929.
8. Victor Hugo, *L'homme qui rit*. Ed. Hetzel, 1883, t. II, p. 73. "A coluna vertebral tem seus devaneios."

te de anéis, uma espinha dorsal imensa se retorce na tortura sobre os ventos, fazendo sair de si mesma costelas dolorosas, como uma caverna arredondada. E ossos sólidos se congelaram sobre todos os nervos de suas alegrias; e assim uma primeira idade se escoou e um estado de lúgubre desventura."

Sigamos um pouco mais de perto esse pesadelo do terrestre para melhor compreender o sono alado do aéreo. Veremos então que as imagens aéreas são conquistas tardias, que o organismo aéreo é uma libertação difícil.

Compreendamos primeiro que a consciência do ser rastejante é *lombar* (p. 161): "O dia inteiro o verme repousava sobre o seu seio. A noite inteira, em seus flancos, o verme repousava até converter-se numa serpente, enrodilhando-se com seus assobios dolorosos e seu veneno ao redor dos rins de Enitharmon." A dor da contorção tem necessidade de vértebras, a tortura vai criar a contorção, a contorção vai criar a vértebra. O verme é mole demais para sofrer, vai transformar-se em serpente. A serpente, o ser que tem *rins* por toda parte. "Cercado nos flancos de Enitharmon, a serpente cresceu, rejeitando escamas. Com sofrimentos agudos, os assobios começaram a mudar-se em grito discordante; dores numerosas, terrores medonhos, formas inúmeras de peixe, de pássaro, de bicho, deram origem a uma forma de criança ali onde antes havia um verme." (p. 161)

Assim, as formas nascem de um protoplasma torturado. São formas de dores. A gênese sai de uma geena. O ereto sai do retorcido. Tudo o que há de terrestre em Blake está submetido à dinâmica da contorção. A contorção é para ele uma imagem inicial. Veja-se como ele olha um cérebro (p. 165): "Tão bem retorcidas eram as cordas, e tão bem trançadas eram as malhas, retorcidas como o cérebro humano."

Desse universo retorcido, desse pensamento em contorção que não compreendemos por não reconhecer sua tortura primeira, sai esse *princípio aéreo* que é a *Emanação* blakiana: emanação que permanece dolorosa. Torna-se, contudo, livre e ereta, mas conserva a dor primitiva de seu endireitamento:

Meu espectro, ao meu redor, noite e dia,
Como animal feroz vigia o meu caminho.
Minha emanação, bem longe de mim,

Chora sem cessar por meu pecado.

. . . .

Pobre, pálida, deplorável forma
Que sou na tempestade!
Flores de ferro e uivos de chumbo
Envolvem-me a cabeça dolorosa.

(trad. fr. Daisy e Jean Audard, Blake, *Messages*, 1939, pp. 41-43.)

O aéreo, em Blake, não se apazigua. Permanece "energia". É energia que se exprime. Foi isso o que Jean Lescure bem indicou em seu excelente artigo de *Messages 1939*. Blake "deu corpo a essa energia totalmente criadora que o impelia a arrancá-la à sua confusão inútil e dolorosa e a levá-la, pela formulação, à existência e à ação":

Desperta! desperta! ó dorminhoco do país das sombras,
vigia, levanta!

É essa *tensão* que prepara o endireitamento do ser que constitui finalmente a lição dinâmica última da poética de Blake.

Vamos voltar a uma poesia menos tensa, mais especificamente aérea. Quisemos mostrar apenas os sofrimentos de um ser pego por todos os lados na terra, mas trabalhado por forças imaginárias que querem deixar a terra. Por toda parte, na obra de Blake, vêem-se correntes estendidas pelo esforço de um novo Prometeu, o Prometeu da energia vital cuja divisa poderia ser: "*Energy is only Life, and is from Body. Energy is eternal Delight.* — A Energia é simplesmente Vida, e vem do Corpo. A Energia é uma eterna Delícia." Essa energia reclama que a imaginemos. Sua *realidade* é propriamente *imaginária*. Uma energia imaginada passa do potencial ao ativo. Quer constituir imagens na forma e na matéria, preencher as formas, animar as matérias. Em Blake, a imaginação dinâmica é uma informação da energia. Para compreender Blake, deve o leitor aprender a alertar todos os músculos do corpo e juntar essencialmente ao esforço um sopro, um sopro de cólera. Conseguirá assim dar seu verdadeiro sentido ao que se poderia chamar, para caracterizar a inspiração blakiana, a *inspiração rouca*. Esse sopro atormentado é verdadeiramente a voz profética que fala nos livros de Urizen, de Los, de Ahania... Em "um catálogo descritivo de quadros

de invenções poéticas e históricas'' pintados por ele mesmo (*Messages 1939*), Blake escreve: ''Um espírito e uma visão não são, como supõe a filosofia moderna, um vapor brumoso ou um nada; são organizados e minuciosamente articulados para além de tudo quanto a natureza mortal e perecível pode produzir. Quem não imagina com traços mais fortes e melhores e com uma clareza mais forte e melhor que seu olho mortal, não pode ver, não imagina em absoluto.'' (trad. fr. Jean Lescure) Imaginar é, pois, elevar de um tom o real. Parece que os fantasmas blakianos têm necessariamente uma voz profunda, uma voz gutural, mais ''minuciosamente articulada'', também ela, que as vozes murmurantes que falam nos poemas em que ''não se imagina em absoluto''. Entendidos como uma poesia do sopro atormentado, parece que os *Livros proféticos* são como litanias da energia, como *interjeições que pensam*. Mais profundamente, sob as palavras, deve-se reconhecer uma imaginação que vive ou uma vida que imagina. William Blake é um raro exemplo dessa *imaginação absoluta* que comanda as matérias, as forças, as formas, a vida, o pensamento, e que pode legitimar uma filosofia que explica, como tentamos fazer, o real pelo imaginário.

VII

Ao longo de todo este capítulo tentamos fazer um primeiro balanço dos variadíssimos temas poéticos fornecidos pela estética das asas, ou, mais exatamente, pela energia que proporciona leveza e alegria. Perseguíamos um objetivo geral: trabalhar tão precisamente quanto possível no difícil problema das relações da forma e da força vividas, uma e outra, pela imaginação. Não nos acreditamos autorizados a estudar de maneira completa todas as imagens que podem acumular-se sobre um ser isolado. Seria, porém, interessante fazer um estudo das diferentes imagens poéticas fornecidas por um pássaro particular. Uma fauna das imagens literárias serviria a uma doutrina geral do pancalismo, do mesmo modo que a fauna das imagens mitológicas, tal como a realizada por Gubernatis, serviu à Mitologia. Mas essa tarefa ultrapassa as nossas forças, e ademais, prendendo-nos demasiadamente aos exemplos, perderíamos de vista a tarefa filosófica que nos propusemos e que deve voltar ininterruptamente às leis *gerais* do imaginário, à meditação dos elementos fundamentais do imaginário.

Entretanto, queremos terminar este capítulo expondo um exemplo bastante particular que confirmará, acreditamos, nossa tese geral da supremacia da imaginação dinâmica sobre a imaginação das formas. A imagem que temos em vista é a da cotovia — imagem das mais comuns nas diversas literaturas européias.

Para começar imediatamente a polêmica, faremos notar que a cotovia é um exemplo notável de *imagem literária pura*. A cotovia nada mais é que uma *imagem literária*; é um princípio de numerosas metáforas, e essas metáforas são tão diretas que se acredita, ao escrever sobre a cotovia, descrever uma realidade. Mas a realidade da cotovia, em literatura, não passa de um caso particularmente puro e nítido do *realismo da metáfora*.

Com efeito, perdida na altura e no sol, a cotovia não pode existir para o olho do pintor. É pequena demais para ser vista na escala da paisagem. Da cor da lavoura, ela não pode dar nenhuma flor à terra do outono. Assim, a cotovia — que desempenha tão grande papel nas paisagens do escritor — não pode figurar nas paisagens do pintor.

Se o poeta a evoca, ela aparece, de certo modo, tão importante quanto a floresta ou a ribeira, com desprezo de qualquer escala.

Nas *Aventures d'un propre à rien*, Joseph von Eichendorff dá à cotovia um lugar entre os grandes seres da paisagem:

Deixo o bom Deus governar todas as coisas,
Ele por quem subsistem os ribeiros, as
Cotovias, as florestas, os campos,
A terra e o céu.[9]

Mas poderá o próprio autor dar-nos uma verdadeira descrição dela? Poderá realmente interessar-nos em sua *forma*, em sua *cor*? Foi o que Michelet tentou fazer em páginas que tocaram a alma popular. No entanto essa descrição do pássaro ''tão pobremente vestido, mas tão rico de coração e de canto'' bem depressa se converte num retrato moral. Devemos chamá-la ''a cotovia de Michelet''. A cotovia ''é agora e continuará a ser para sempre uma pessoa'', segundo a expressão do próprio Michelet, falando de tal pássaro descrito por Toussenel (Michelet, *L'oiseau*, p. VIII). Tousse-

9. Trad. fr. Budelot, p. 12.

nel, forçando a nota, faz dele um retrato mais político que moral (Toussenel, t. II, p. 250): "A cotovia traz o manto cinzento, a tristonha libré do trabalho, do trabalho dos campos, o mais nobre, o mais útil, o menos retribuído, o mais ingrato de todos..." Ela é filha da lavoura; como diz Petrus Borel: é por ela que semeamos[10]. Mas o simbolismo moral e o simbolismo político nos afastam do simbolismo natural, do simbolismo cósmico que, como veremos, se associa à cotovia.

Entretanto, o exemplo de Michelet e de Toussenel já é sintomático: *descrever a cotovia é fugir* da tarefa descritiva, é encontrar uma beleza outra que a beleza descritível. Um "caçador de imagens" de olho agudo, que opera o caleidoscópio das formas com uma virtuosidade infatigável, como o foi Jules Renard, vê-se de repente, diante do fenômeno da cotovia, falto de pitoresco (*Histoires naturelles, l'alouette*):

Nunca vi a cotovia e levanto-me inutilmente antes da aurora.
A cotovia não é um pássaro da terra...
Mas escutem como eu escuto.
Não ouvem em algum lugar, lá em cima, moer numa taça de ouro pedaços de cristal?
Quem poderá dizer-me onde canta a cotovia?
. . . .
A cotovia vive no céu, e é o único pássaro do céu cujo canto chega até nós.[11]

Os poetas a evocarão recusando-se a descrevê-la. Sua cor? Eis como Adolphe Ressé a pinta (*Oeuvres complètes*, t. I, p. 30): "E então, escutem: não é a cotovia que canta... é o pássaro cor de infinito." Diríamos também: cor de ascensão. A cotovia é um jato de sublimação shelleyiana: é leve, invisível. É um *arrancamento* da terra imediatamente vitorioso; seu canto nada tem de blakiano. Não é libertação, é prontamente libertado. Em todos os acentos de seu

10. Cf. Petrus Borel, *Madame Putiphar*, ed. 1877, p. 184.

11. Maurice Blanchard, pelo jogo e pelo choque das imagens arrancadas à sua pesada ganga, dá em poucas linhas todo o surrealismo da cotovia: "Estridentes cotovias se quebraram sobre um espelho, e desde então são frutos que cantam o *Aleluia*. Suas gargantas transparentes transformaram-se em pontos negros perdidos no marfim das vértebras. Um grito de vidraceiro devolveu-as à sua plumagem de cristal." (*Cahiers de poésie*, "Le surréalisme encore et toujours", agosto de 1943, p. 9.) Do vidro, pois, tem a cotovia a aparência, a matéria dura, o grito. Aí está, caracterizado numa matéria dura, o supramaterialismo da cotovia.

canto ressoa uma tonalidade de transcendência. Compreende-se que Jean-Paul (*Le jubilé*, trad. fr., p. 19) tenha dado à cotovia como divisa: "Cantas, logo voas." Parece que esse canto aumenta à proporção que o pássaro se eleva. Tristan Tzara (*Grains et issues*, p. 120) dá à cotovia um destino "após" o ato final: "Certos rodeios de cotovias, comportando uma seqüência após um ato final, são sempre aconselháveis."

Por que uma *vertical do canto* possui tal poder sobre a alma humana? Como recolher tão grande alegria, tão grande esperança? Talvez seja porque esse canto é a um tempo vivo e misterioso. Já a alguns metros do solo, a cotovia *pulveriza* na luz do sol: sua imagem vibra como seus trinados; vemo-la perder-se na claridade. Para formular essa espantosa invisibilidade, não poderíamos acolher na poética as grandes sínteses do gênio científico? Diríamos então: *No espaço poético, a cotovia é um corpúsculo invisível que se acompanha de uma onda de alegria*. É essa onda de alegria que um poeta como Eichendorff recebe numa aurora (*loc. cit.*, p. 102): "Enfim, avistei no céu longos bandos avermelhados, tão ligeiros como o traço de um hálito sobre um espelho; já uma cotovia cantava no mais alto dos ares, acima do vale. Então uma grande claridade invadiu-me a alma a essa saudação matinal, e todo temor desapareceu." E o filósofo, em sua função de imprudência, proporia uma teoria ondulatória da cotovia. Faria compreender que é a parte *vibrante* do nosso ser que pode conhecer a cotovia; pode-se descrevê-la dinamicamente por um esforço da imaginação dinâmica; não se pode descrevê-la formalmente, no reino da percepção das imagens visuais. E a *descrição dinâmica* da cotovia é a de um mundo desperto que canta por um de seus pontos. Mas perdereis vosso tempo ao surpreender esse mundo em sua origem, quando ele já vive em sua expansão. Perdereis vosso tempo ao analisá-lo, quando ele é síntese pura do ser e de um devir — de um vôo e de um canto. O mundo que a cotovia anima é o mais indiferenciado dos universos. É o mundo da planície, da planície de outubro, onde o sol nascente se dissolve por inteiro na bruma infinita. Esse mundo tem uma riqueza em profundidade, em altura, em volume, sem ostentação. É para esse mundo sem desenho que a invisível cotovia canta. "Sua canção alegre, ligeira, sem fadiga, que nada custou, parece a alegria de um espírito invisível que quisesse consolar a terra." (Michelet, *L'oiseau*, p. 30)

A invisibilidade estridente da cotovia, nenhum poeta a cantou melhor — em termos de onda de alegria — que Shelley (*To a skylark*). Shelley compreendeu que era uma alegria cósmica, uma alegria "sem corpo", uma alegria sempre tão nova na sua revelação que uma raça nova parece fazer dela sua mensageira:

Like an unbodied joy whose race is just begun.

Como uma nuvem de fogo, ela dá asas à profundidade azul. Para a cotovia shelleyiana, a canção é vôo e o vôo é canção, ela é uma flecha aguda que corre na esfera de prata. Todas as metáforas das formas e das cores são desafiadas pela cotovia. O poeta "oculto na luz do pensamento" não sabe as harmonias que a cotovia lança "a todas as encruzilhadas do céu" (Toussenel):

O que és, não o sabemos;

e Shelley escreve:

Ensina-nos, espírito ou pássaro,
que doces pensamentos são os teus.
Nunca ouvi
um elogio de amor ou um elogio de embriaguez
que projete uma onda palpitante de tão divino arroubo.

Ela não exprime a alegria do universo, mas atualiza-a, *projeta-a*. Escutando a cotovia, a imaginação se dinamiza de parte a parte, nenhum *langor* pode subsistir, nenhuma sombra de tédio. Essa sombra que Shelley chama de sombra "de *annoyance*", ou de melancolia (*shadow of annoyance*), não será ela o *tédio nostálgico* que dorme ainda numa velha palavra francesa transposta numa língua estrangeira? Essa *annoyance*, quem não a experimentou na solidão de uma planície clareada pelo sol de uma fria manhã? Um único canto de cotovia apaga esse tédio nostálgico.

O cosmismo da cotovia irrompe nesta estrofe:

What objects are the fountains
Of thy happy strain?
What fields, or waves, or mountains?
What shapes of sky or plain?

What love of thine own kind? what
ignorance of pain?[12]

Assim a cotovia nos parece o modelo mesmo desse *romantismo da alegria*[13] que é a poética de Shelley, o ideal do ar vibrante que não poderíamos ultrapassar:

Se me ensinasses a metade da alegria
Que teu cérebro deve conhecer,
Uma tão louca harmonia verteria
De meus lábios
Que o mundo a escutaria, quando sou
Apenas um ser que escuta.

Compreendemos agora os primeiros versos do poema: "Pássaro, não o foste jamais!... ó tu, espírito alegre." O ser real não nos ensina nada; a cotovia é "pura imagem", pura imagem espiritual que não encontra sua vida senão na imaginação aérea, como centro das metáforas do ar e da ascensão. Vemos que há um sentido em falar de uma "cotovia pura" no sentido mesmo em que se fala de uma "poesia pura". A *poesia pura* não pode aceitar tarefas descritivas, tarefas designadas no espaço povoado de formosos objetos. Seus objetos puros devem transcender as leis da representação. Um *objeto poético* deverá então absorver ao mesmo tempo todo o sujeito e todo o objeto. A cotovia pura de Shelley, com sua *unbodied joy*, é uma soma da alegria do sujeito e da alegria do mundo. Zombou-se de uma dor de dente que não seria a dor de nenhuma pessoa. Nenhuma alma poética zombará dessa *unbodied joy*, que é felicidade de um *universo em expansão*, de um universo que cresce cantando[14]. "A cotovia", diz Michelet (*L'oiseau*, p. 196), "transporta para o céu as alegrias da terra."

---

12. Trad. fr. André Chevrillon: "Que objetos são as fontes de tua música feliz? Que campos, que vagas, que montanhas? Que aspectos do céu ou da planície? Que amor de tua própria raça? Que ignorância da dor?"

13. George Meredith: "A cotovia está em vôo, como se na vida tudo corresse bem" (citado por Lucien Wolff, *George Meredith, poète et romancier*)

14. O P. Victor Poucel escreve também: "A cotovia, lá em cima, não passa de um júbilo no azul; ouço-a de manhã atravessando o campo, e parece-me que sou eu que sou feliz." (*Mystique de la terre*. Plaidoyer pour le corps, p. 78)

Paul Fort, *Ballades françaises inédites*, "Les dig ding don et le silence": "Ouve-se no coração do céu uma cotovia e em nós o bater de nossos loucos corações."

Cantando a esperança, a cotovia acaba por criá-la. Para Leonardo da Vinci, ela é assim profetiza e curadora (*Les carnets de Léonard de Vinci*, trad. fr., t. II, p. 377): "Dizem da cotovia que, levada para junto de um doente, se ele tiver que morrer ela desvia os olhos... Mas, se o doente é chamado a sarar, o pássaro não deixa de fitá-lo e graças a ele o mal se retira."

Tal é a nossa confiança no poder de designação dessa imagem literária pura constituída pela *cotovia pura*, que nos parece que uma paisagem aérea encontra uma unidade dinâmica incontestável quando se pode colocá-la sob o signo de uma cotovia do céu.

Eis, a título de exemplo, uma página de d'Annunzio em que a cotovia não parece ser, a princípio, mais que uma metáfora, mas a página nos parece receber dessa metáfora mesma o signo aéreo e ascensional[15]:

Todo o céu da tarde ressoa com um coro miraculoso de cotovias...

....

Era um cântico de asas, um hino de penas e de plumas, como mais vasto não teve o Seráfico...

Era a sinfonia vesperal de toda a primavera alada...

(A sinfonia) subia, subia sem pausas (como sobe e como canta a cotovia). *E pouco a pouco, sob o salmo silvano, ouvia-se uma música feita de gritos e de acentos, convertidos em notas harmoniosas por não sei que virtude da distância e da poesia...*

... E os sinos dobravam como sobre as montanhas azuis.

De todos os ruídos discordantes de um campo agitado, nasce, por essa "conversão" operada pela cotovia na paz da tarde, uma unidade sonora, um universo musical, um hino ascendente. Uma imaginação aérea sentirá sem hesitação que é a *subida* que decide da harmonia, e viverá sem esforço a unidade ao mesmo tempo estética e moral, a continuidade da emoção estética e da emoção moral desta página (*loc. cit.*, p. 139): "O salmo era sem fim. Tudo parecia subir, subir ainda, sempre subir, no arroubo desse canto. O ritmo da Ressurreição elevava a terra. Já não sentia os meus joelhos, e não ocupava mais meu lugar estreito com minha pessoa; mas eu era uma força ascendente e múltipla, uma substância renovada para alimentar a divindade futura..." Mesma embriaguez

15. G. d'Annunzio, *La contemplation de la mort*, trad. fr., p. 136.

múltipla em *La ville morte*, do mesmo autor: "Todo o campo está coberto de florzinhas silvestres que expiram. E o canto das cotovias enche todo o céu. Ah! que maravilha! Eu nunca ouvira um canto tão impetuoso. Milhares de cotovias, uma multidão inumerável... Partiam de todos os lados, arrojavam-se para o céu com uma veemência de atiradeiras, pareciam loucas, perdiam-se na luz e não mais reapareciam, como consumidas pelo canto ou devoradas pelo sol... De repente, uma delas caiu aos pés do meu cavalo, pesada como uma pedra; e ali ficou, morta, fulminada por sua embriaguez, por ter cantado com excessiva alegria."

Todos os poetas obedecem inconscientemente a essa *unidade de canto* obtido, numa paisagem literária, pelo canto da cotovia. Em seu belo livro *George Meredith, poète et romancier*, Lucien Wolff escreve (p. 37): "O canto da cotovia já não é o fervor individual do pássaro, mas a expressão de todos os prazeres, de todos os entusiasmos do mundo animal e do mundo humano confundidos." E cita estes versos de Meredith (*L'alouette qui se lève*) — O canto da cotovia:

Ele é os bosques, as águas, rebanhos benignos;
Ele é colinas, família dos humanos,
Prados verdejantes, escuras terras estéreis,
Sonhos dos que penam nas cidades.
Ele canta a seiva e a vida em flor,
E a união do sol e das chuvas.
Ele é a roda das crianças, do semeador,
A alegria e o grito das margens floridas
De primaveras e violetas.

Parece que, ao apelo da cotovia, os bosques, as águas, os seres humanos, os rebanhos — e o próprio solo, com seus prados e colinas — se fazem aéreos, participam da vida aérea. Recebem dele uma espécie de *unidade de canto*. A *cotovia pura* é, pois, o signo de uma sublimação por excelência: "A cotovia desperta", diz ainda Lucien Wolff (p. 40), "o que há de mais puro em nós."

Mesma pureza nessa fina franja, nessa desaparição e nesse silêncio que se instalam no limite do céu. De súbito, cessamos de ouvir. O universo vertical se cala, como uma flecha que não mais será lançada:

A cotovia no ar morreu
Sem saber como se cai.[16]

16. Supervielle, *Gravitations*, p. 198.

CAPÍTULO III

A QUEDA IMAGINÁRIA

> Faltam-nos asas, mas temos sempre bastante força para cair.
>
> CLAUDEL, *Positions et propositions*, II, p. 237

I

Se fizéssemos o duplo balanço das metáforas da queda e das metáforas da ascensão, não deixaria de surpreender-nos o número muito maior das primeiras. Antes mesmo de qualquer referência à vida moral, as metáforas da queda são asseguradas, ao que parece, por um realismo psicológico inegável. Todas elas desenvolvem uma impressão psíquica que, em nosso inconsciente, deixa traços indeléveis: o medo de cair é um *medo primitivo*. Vamos reencontrá-lo como componente dos mais variados medos. É ele que constitui o elemento dinâmico do medo da escuridão; o fugitivo sente as pernas vacilarem. O escuro e a queda, a queda no escuro, preparam dramas fáceis para a *imaginação inconsciente*. Henri Wallon mostrou que a agorafobia não passava, no fundo, de uma variedade do medo de cair. Não é um medo de encontrar pessoas, mas um medo de não encontrar apoio. À menor regressão, trememos com esse medo infantil. Nossos próprios sonhos, enfim, conhecem quedas vertiginosas em abismos profundos. Assim é que Jack London acentua o drama da queda onírica até fazer dela "uma lembrança da raça". Para ele, esse sonho "remonta aos nossos longínquos ancestrais que viviam sobre as árvores. Como eram arborícolas, o risco de cair era para eles uma ameaça sempre presente..." (Jack Lon-

don, *Avant Adam*, trad. fr., pp. 27-28). "Notar-se-á... que nesse sonho da queda, tão familiar a todos nós, nunca nos precipitamos no chão... Você e eu, ambos descendemos daqueles que não tocaram a terra (nessa terrível queda eles se *penduraram nos galhos*); é por isso que nem você nem eu jamais tocamos o chão em nossos sonhos." Jack London desenvolve, a este respeito, uma teoria da dupla personalidade humana: personalidade onírica e racional, que distingue profundamente a vida de nossos dias e a vida de nossas noites. "Deve ser outra personalidade distinta que cai quando dormimos e que já tem a experiência dessa queda, que tem, em suma, uma lembrança de aventuras sobrevindas a uma raça do passado, do mesmo modo que nossa personalidade da vigília tem a lembrança dos acontecimentos da nossa vida acordada." (p. 29) "A lembrança racial mais comum que temos é o sonho da queda no espaço..." A amplidão dessas hipóteses nos faz compreender como as *metáforas da queda* têm razões para se impor aos mais variados psiquismos.

Parece, portanto, que uma *psicologia da verticalidade* deveria consagrar longos estudos às impressões e às metáforas da queda. E, no entanto, delas nos ocuparemos apenas num curto capítulo, com a simples intenção de melhor especificar o que acreditamos ser a experiência realmente *positiva* da verticalidade, que é, a nosso ver, a verticalidade dinamizada em altura. Com efeito, apesar do número e do realismo das impressões de queda, acreditamos que o eixo real da *imaginação vertical* está dirigido para o alto. De fato, *imaginamos* o impulso para o alto e *conhecemos* a queda para baixo. Ora, não se imagina bem o que se conhece. Blake escreveu justamente: "Em mim os objetos naturais nunca cessaram de enfraquecer, de embrutecer e de apagar a imaginação."[1] O alto, portanto, prima sobre o baixo. O *irreal* comanda o *realismo da imaginação*. Como essa tese precisa ser justificada em alguma ocasião, apresentemos as razões que nos guiam na escolha de nosso método.

Embora numerosas as imagens da queda estão longe de serem tão ricas em impressões dinâmicas como se poderia pensar à primeira vista. A queda "pura" é rara. O mais das vezes, as imagens da queda têm uma riqueza de associação; o poeta lhes associa circunstâncias inteiramente externas. Nesse caso, ele não põe realmente em ação a nossa imaginação dinâmica. Por exemplo, de nada serve, para excitar a nossa imaginação dinâmica, dizer-nos, como Milton em seu *Paraíso perdido*, que Lúcifer, precipitado do céu, caiu *durante nove dias*. Essa queda de nove dias não nos faz sentir o vento da queda, e a imensidade do percurso não aumenta o nosso pavor. Se nos dissessem que o demônio caiu durante um século, não veríamos o abismo como mais profundo. Quão mais ativas serão as impressões em que o poeta sabe comunicar-nos a *diferencial da queda viva*, isto é, a própria mudança da substância que cai e que, caindo, no instante mesmo de sua queda, se torna *mais* pesada, mais *falível*. Essa queda *viva* é aquela de que trazemos em nós mesmos a causa, a responsabilidade, numa psicologia complexa do ser decaído. Aumentaremos sua tonalidade unindo causa e responsabilidade. Assim tonalizada moralmente, a queda já não pertence à ordem do acidente, mas à ordem da substância. Toda imagem deve enriquecer-se de metáforas para dar vida à imaginação. A imaginação, princípio primeiro de uma filosofia idealista, implica que se introduza o sujeito, todo o sujeito, em cada uma de suas imagens. Imaginar-se um mundo é tornar-se responsável, moralmente responsável, por esse mundo. Toda doutrina da causalidade imaginária é uma doutrina da responsabilidade[2]. Todo ser meditativo sempre treme um pouco quando reflete sobre suas forças elementares.

1. Citado por Herbert Read, *Le poète graphique*. Apud *Messages 1939*.

O simbolismo reclama, pois, forças de ligação mais poderosas que as ligações das imagens visuais. Sem dúvida Lúcifer é, em Milton, o símbolo da queda moral, mas quando Milton nos apresenta o Anjo Decaído como um *objeto* empurrado e precipitado do céu, ele apaga a luz do símbolo. A vertigem quantitativa é por vezes a antítese da vertigem qualitativa. Para imaginar a vertigem, cumpre reintegrá-la à filosofia do instante, surpreendê-la em sua diferencial total, quando todo o nosso ser desfalece. É um devir fulminante. Se é para dar-nos imagens, importa suscitar em nós a *psicologia* dos anjos fulminados. A queda deve ter *todos os sentidos* ao mesmo tempo: deve ser simultaneamente metáfora e realidade.

2. Otto Rank (*La volonté de bonheur*) mostrou longamente as relações entre a noção de causalidade e a noção de culpabilidade.

II

Mas não é somente a *pobreza dinâmica* das imagens de queda que nos faz escolher a altura como direção positiva da imaginação dinâmica. A razão que nos guia é mais profunda: nisso, com efeito, acreditamos ser fiéis à essência da imaginação dinâmica.

De fato, a imaginação dinâmica, quando entregue ao seu papel de suscitar imagens do movimento, quando não se limita a descrever cinematicamente fenômenos exteriores, imagina *no alto*. A imaginação dinâmica, na verdade, propõe apenas imagens de impulsão, de ímpeto, de vôo — em suma, imagens em que *o movimento produzido tem o sentido da força* imaginada ativamente. As forças imaginárias têm sempre um trabalho positivo. A imaginação dinâmica é imprópria para dar-nos imagens de resistência. Para imaginar verdadeiramente, é preciso sempre agir, sempre atacar. Sem dúvida os movimentos reais apreendidos pela vista contaminam a imagem dinâmica; mas, em seu princípio, a imagem *quer* o movimento, ou, mais exatamente, a imaginação dinâmica é precisamente o *sonho* da vontade; é a *vontade que sonha*. Essa vontade que sonha o seu êxito não pode negar-se a si mesma, e sobretudo não pode negar-se em seus primeiros sonhos. Assim, a vida ingênua da imaginação dinâmica é a lenda das conquistas feitas sobre a gravidade. Nenhuma metáfora dinâmica se forma para baixo, nenhuma flor imaginária floresce embaixo. Não há aqui um otimismo fácil. Não se infira daí que as flores imaginárias que vivem de um sonho da terra não sejam belas. Mas as próprias flores que desabrocham na noite de uma alma, no coração calidamente terrestre de um homem subterrâneo, são ainda flores que sobem. A *subida* é o sentido real da produção de imagens, o ato positivo da imaginação dinâmica.

Parece-nos, pois, impossível sentir a imaginação em ato se *antes* não se sensibilizou o eixo vertical no sentido da subida. Um inferno vivo não é um inferno que se cava, é um inferno que queima, que se reergue, que tem o tropismo das chamas, o tropismo dos gritos, um inferno cujas dores são crescentes. Uma dor que se amenizasse perderia sua *diferencial infernal*. Ora, se examinarmos em seu princípio a imaginação dinâmica do crescimento — se, por conseguinte, não considerarmos o crescimento em um aspecto geométrico e abstrato —, reconheceremos que crescer é sempre *elevar-se*.

Uns, em sua vida imaginária, elevam-se com dificuldade — são os terrestres. Outros se elevam no arroubo de seu fácil poder — são os aéreos. Com os elementos imaginários da terra e do ar, pode-se descrever aproximadamente todos os *sonhos da vontade crescente*. Tudo cresce no reino da imagem.

III

Estudaremos, portanto, a imaginação da queda como uma espécie de doença da imaginação da subida, como a *nostalgia inexpiável* da altura.

Vamos dar imediatamente um exemplo desse sentido nostálgico ligado à imaginação dinâmica do abismo. Uma expressão notável é encontrada nesta página de Thomas de Quincey citada por Arvède Barine[3]: "Parecia-me, cada noite — não metaforicamente, mas ao pé da letra —, descer em vórtices e abismos sem luz para além de qualquer profundidade conhecida, sem esperança de poder jamais tornar a subir. E eu não tinha, ao acordar, o sentimento de *ter tornado a subir*." Aqui, ao contrário do procedimento de Milton, a queda não é cronometrada: é marcada, mais profundamente, por seu desespero, por seu caráter substancial e duradouro. Alguma coisa permanece em nós que nos tira a esperança de "tornar a subir", que nos deixa para sempre a consciência de ter caído. O ser "afunda" em sua culpabilidade.

Observe-se bem o caráter essencialmente dinâmico dessa noção de abismo em Thomas de Quincey. O abismo não é *visto*, a escuridão do abismo não é a causa do terror. A vista não tem nenhuma parte nas imagens. O vórtice é *deduzido* da queda. A imagem é *deduzida* do movimento. Thomas de Quincey anima o seu texto com uma imagem dinâmica direta. Eu caio, portanto um abismo se abre aos meus pés. Caio sem parar, portanto o abismo é insondável. *Minha queda cria o abismo*, o abismo está longe de ser a causa de minha queda. Em vão a luz me será devolvida, em vão voltarei para perto dos vivos. Minha queda noturna deixou em minha vida sua marca indelével. Não posso ter o sentimento de ter subido de novo, porque a queda é doravante um eixo psicológico

3. Arvède Barine, *Les névroses*, Hachette, p. 55.

inscrito em meu próprio ser: a queda é o destino dos meus sonhos. O sonho, que normalmente torna os homens felizes em sua pátria aérea, arrasta-me para longe da luz. Infeliz entre todos é o ser cujos sonhos têm peso! Infeliz o ser cujo sonho tem a doença do abismo.

Edgar Poe também sabia que a realidade da queda imaginária é uma realidade que se deve buscar na substância sofredora do nosso ser. O problema do criador de abismos imaginários consiste em propagar diretamente esse sofrimento. Ele deve encontrar o meio de induzir essa queda imaginária na alma do leitor *antes de desenrolar o filme das imagens objetivas*. Primeiro comover, depois mostrar. O aparelho do terror discursivo só funciona em segundo lugar, quando o escritor tocou a alma por um pavor essencial que comove em seus mais recônditos escaninhos. O segredo do gênio de Edgar Poe é o de basear-se na supremacia da imaginação dinâmica. Por exemplo, desde a primeira página do conto *O poço e o pêndulo*, que em seguida será sobrecarregado de circunstâncias aterradoras, a queda imaginária é traduzida em sua justa tonalidade substancial[4]. "O negror das trevas sobreveio. Todas as sensações pareceram dar um mergulho louco e precipitado, como se a alma se afundasse no Hades. E o universo não foi mais que noite, silêncio e imobilidade. Eu tinha desmaiado..." E Poe descreve o desmaio como uma espécie de queda no interior do nosso ser, uma queda ontológica em que desaparecem sucessivamente primeiro a consciência do ser físico, depois a consciência do ser moral. Se soubermos viver, pela imaginação dinâmica, no limite dos dois domínios — isto é, se formos verdadeira e unicamente o ser imaginante, primeira forma do psiquismo —, poderemos evocar, diz Edgar Poe (p. 114), "todas as eloqüentes lembranças do abismo transmundano. E esse abismo, que é ele? Como, pelo menos, distinguiremos suas sombras das do túmulo?" Em seguida o conto se converterá, ai de nós!, em mecânica aplicada sobre o terror; perderá essa majestade do pavor profundo, esse tom de negra melodia que tornava tão pungente o seu começo. Mas os temas dessa "negra aventura" serão habilmente retomados, de sorte que no total o conto guardará uma das mais poderosas unidades: a *unidade de abismo*.

Essa *unidade de abismo* é todo-poderosa, engloba facilmente os valores morais. Numa *Marginalia* (*Contes grotesques*, trad. fr. Émile

4. Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. fr. Baudelaire, p. 113.

Hennequin, p. 209), Poe indica que o aniquilamento do ser após a morte pode ser pressentido durante o desmaio. "E o perigo desse aniquilamento poderia ser pressentido durante o sono e, às vezes, mais claramente ainda, durante o desmaio." Desfalecer, ter um desmaio, grande sinonímia da imaginação e da moral.

O contista sente, aliás, que não pode dar a impressão dessa queda essencial, no limite da morte e do abismo, sem associar-lhe os esforços para *tornar a subir*, para "reunir algum vestígio desse estado aparente para o qual resvalara a minha alma; houve momentos em que eu sonhava que o conseguiria". São esses *esforços para* tornar a subir, esses esforços para tomar consciência da vertigem, que conferem uma espécie de ondulação à queda, que fazem da queda imaginária um exemplo dessa psicologia ondulatória em que as contradições do real e do imaginário se permutam indefinidamente, se reforçam e se induzem por um jogo contrário. Então a vertigem se acentua nessa dialética trêmula da vida e da morte, atinge essa *queda infinita*, experiência dinâmica inesquecível que marcou tão profundamente a alma de Edgar Poe (p. 115): "Essas sombras de lembranças me apresentam muito indistintamente grandes figuras que me raptavam e silenciosamente me transportavam para baixo — e ainda mais abaixo — sempre mais abaixo —, até o momento em que uma vertigem horrível me oprimiu à simples idéia do infinito da descida... Depois veio o sentimento de uma imobilidade súbita em todos os seres circundantes; como se os que me levavam — um cortejo de espectros! — tivessem ultrapassado em sua descida os limites do ilimitado e tivessem parado, vencidos pelo infinito aborrecimento de sua tarefa... e depois tudo não passa de loucura — a loucura de uma memória que se agita no abominável." Como se vê, esse comentário heterogêneo de uma razão que "soçobra", de uma carne que "desmaia", de uma imaginação "que cai", realiza bem a ligação da imagem e da metáfora, tão característica da "imagem literária". Com a "imagem literária" da queda, vemos aparecer a ação do *comentário* sobre a *fabulação*, pois é próprio da imaginação literária *comentar* suas imagens. O comentário projeta o espírito em todas as direções, evocam um enorme passado, concentra uma massa polivalente de sonhos e pavores. Com isso a fabulação propriamente imaginada é reduzida ao mínimo; "o cortejo de espectros" não recebe nenhuma figura; ne-

nhum esforço se faz para dar-lhes um corpo, ou mesmo uma consistência. O poeta bem sabe que o movimento pode ser imaginado *diretamente*; sua imaginação dinâmica tem confiança na imaginação dinâmica do leitor, que deve compreender a vertigem "*de olhos fechados*".

Na falta desse conhecimento dinâmico do desmaio imaginário, da queda ontológica, da tentação ondulatória dos desfalecimentos, na falta dos esforços para renascer e tornar a subir, não se pode realmente viver no mundo imaginário, nesse mundo em que os elementos materiais vêm sonhar em nós, em que a matéria das coisas simboliza com a matéria "aranhosa de algum sonho" (p. 114). "Aquele que nunca desmaiou não é o que descobre estranhos palácios e rostos bizarramente familiares nas brasas ardentes; não é ele que contempla, flutuantes no meio do ar, as melancólicas visões que o vulgo não pode perceber; não é ele que medita sobre o perfume de alguma flor desconhecida, não é dele o cérebro que se perde no mistério de alguma melodia que até então nunca lhe chamara a atenção." Essa sensibilidade, afinada pelo decréscimo do ser, é inteiramente dependente da imaginação material. Tem necessidade de uma mutação que faça do nosso ser um ser menos terrestre, mais aéreo, mais deformável, menos próximo das fórmas desenhadas. É essa sensibilidade aumentada pela diminuição do ser em nós que está submetida, como por uma indução direta, às influências físicas da palavra. A palavra, se for consumida na evocação das imagens visuais, perde parte de seu poder. Mas a palavra é insinuação e fusão de imagens; não é uma troca de conceitos solidificados. É um fluido que vem comover nosso ser fluídico, sopro que vem trabalhar em nós uma matéria aérea quando o nosso ser "atenuou" sua terra. Assim, para Edgar Poe, que conheceu o estado em que, nos nossos sonhos, planamos no ar, em que lutamos contra o *espírito de queda* que quer fazer-nos soçobrar, o poder das palavras está bem perto de ser um poder material, governado pela imaginação material (*loc. cit.*, p. 243). "E enquanto eu te falava assim, não sentiste teu espírito atravessado por algum pensamento relativo ao *poder material das palavras*? Cada palavra não será um movimento criado no ar?" Nada há aí que evoque um ocultismo. Trata-se de um devaneio mais simples e mais direto. Parece então que a meditação desses poemas dinamizados que são os contos de Poe — contos que não raro constituem esplêndidas contexturas de *imagens literárias puras* — nos incorpora a um sistema de linguagem dinâmica, nos mobiliza num sistema de movimentos de expressão. A linguagem, nesta perspectiva, admite *associações de movimentos* assim como *associações de idéias*. A queda imaginária, falada em sua justa dinâmica, trabalha dinamicamente a nossa imaginação; faz então com que a imaginação formal aceite imagens visuais fantásticas que nenhuma experiência real poderia despertar. As imagens nascem diretamente da voz murmurada e insinuante. A *natureza falada* é um prelúdio à natureza naturante. Se dermos seu justo lugar ao Verbo criador de poesia, se nos dermos conta de que a poesia gera um psiquismo criador de imagens, aumentaremos o esquema tradicional de dois termos: a natureza falada desperta a natureza naturante, que produz a natureza naturada — que escutamos na natureza falante. Sim, como disseram tantos poetas, para quem a escuta, a natureza é falante. Tudo fala no universo, mas é o homem, o grande falante, quem diz as primeiras palavras.

Assim sendo, no conjunto de movimentos que vimos estudando, quanto mais a alma falada tender para a queda, mais fantásticos serão os espetáculos que se oferecerão a essa queda. De um modo geral, a alma deve ser *mobilizada* para receber as visões de todo *convite à viagem*; deve ser mobilizada para baixo a fim de encontrar as imagens do vórtice negro, imagens que a visão usual e razoável é particularmente imprópria para sugerir. Desse ponto de vista, é muito instrutivo para a psicologia da imaginação comparar um conto como *Uma descida no Maelstrom* com a narrativa que verossimilmente lhe deu origem. Teremos aí um bom meio para medir a distância que separa uma narrativa *imaginada* de um conto *imaginário*, e se compreenderá a *autonomia da imaginação*, tese que, ai de mim!, ainda não encontrou o seu filósofo.

Para fazer essa comparação, infelizmente, possuo apenas a versão francesa da narrativa em questão. Figura ela no tomo IX das *Viagens imaginárias, sonhos, visões e romances cabalísticos* (Amsterdam, 1788). A narrativa é publicada em seguida à *Viagem de Nicolas Klimius ao mundo subterrâneo*, livro que Edgar Poe cita entre os que leu em companhia de Roderick Usher nos perturbadores seroes da casa de Usher. A segunda narrativa da coletânea, aquela que nos interessa, tem por título *Relato de uma viagem do pólo ártico ao pólo an-*

tártico pelo centro do mundo. O autor é desconhecido. A obra, diz o editor das *Viagens imaginárias*, foi impressa pela primeira vez em 1723[5].

A precisão geográfica das duas narrativas, *A descida no Maelstrom* e a *Viagem ao centro da Terra*, não permite a mínima hesitação quanto à aproximação que propomos. O autor do século XVII escreve: ''Achávamo-nos então no 68° grau e 17 minutos de latitude'', e não fornece a longitude. Edgar Poe escreve (p. 122): ''Estamos agora'' — retoma ele com o modo minucioso que o caracterizava — ''estamos agora na costa mesma da Noruega, no 68° grau de latitude.'' Apesar de seu amor à minúcia nas coisas marítimas, Edgar Poe excluiu a menção dos dezessete minutos.

O mesmo ponto de partida, a mesma atmosfera geográfica, a mesma preocupação de evocar previamente lendas populares para dar uma tradição à narrativa, todo esse grupo dos mesmos dados iniciais só faz ressaltar a diferença das duas imaginações. A do contista do século XVIII toma como pretexto o fantástico nas coisas para evocar o fantástico na vida social dos homens. De um país imaginário, bem depressa ele faz uma utopia social. No momento em que a narrativa, tão bem iniciada, poderia tornar-se dramática como um sonho, o narrador introduz um sono sem sonho. Desse sono ele acordará para pintar os costumes dos homens subterrâneos, como o autor das *Lettres persanes* pinta os costumes parisienses.

Ao contrário, a imaginação de Edgar Poe *se oniriza* progressivamente, mal deixamos a primeira página; noutras palavras, com o real Edgar Poe faz insensivelmente o imaginário, como se a própria função da percepção do extraordinário fosse desencadear sonhos. Sigamos por um momento essa onirização progressiva; veremos que ela confirma a nossa tese sobre a necessidade de engrenar as imagens a partir de um movimento imaginário fundamental.

Já que se trata de uma viagem nas profundezas, já que se trata de provocar um devaneio de queda, devemos partir das impres-

5. No mesmo ano foi publicado em Rouen um livro anônimo, *Principales merveilles de la nature*, onde se encontra uma descrição minuciosa do vórtice norueguês, ''o umbigo do mar''. É por esse vórtice que se distribuem todas as águas do mar. ''Isso se faz'', diz o autor, ''da mesma forma que a artéria distribui no corpo humano o sangue que corre por todas as veias do homem.'' O autor, como Poe, remete a Kircher.

sões de vertigem. Desde o início do conto, antes da narrativa pavorosa, antes de expor as causas *objetivas* do pavor, o escritor se empenha em sugerir a vertigem nos dois interlocutores, no que fala e no que escuta. *Essa comunhão de vertigem é a primeira tentativa de objetividade*. Desde a segunda página do relato, a vertigem é tão profunda que o narrador pode escrever: ''Em vão eu me esforçava para desembaraçar-me da idéia de que o furor do vento punha em perigo a própria base da montanha.'' A vertigem passa da cenestesia às idéias, a impressão cenestésica da vertigem é comentada pela idéia da mobilidade extrema. Então nada mais é fixo, nem mesmo a montanha.

O método de Poe, que muitas vezes consiste em referir o real ao sonho, é aqui extremamente claro. Quando Poe descreve o navio arrebatado pelas águas no turbilhão do Maelstrom, a melhor coisa a fazer lhe parece ser comparar a descida com uma queda num pesadelo: ''Um mar gigantesco assomava atrás de nós e arrastava-nos sobre suas ondas — alto, alto —, como se quisesse impelir-nos até o céu. Eu nunca teria imaginado que uma vaga pudesse subir tão alto. Depois descíamos fazendo uma curva, um deslizamento, um mergulho que me causava náusea e vertigem, como se eu despencasse em sonho do alto de uma imensa montanha.'' Só começamos a ler o conto com uma simpatia viva — ou com uma antipatia ansiosa, pois existem psiquismos que são mais revoltados que atraídos pelos contos de Edgar Poe — no momento em que experimentamos, com o narrador, a *náusea da descida*, isto é, no momento em que o inconsciente é arrebatado numa experiência da vida elementar. Devemos então confessar que o pavor não vem do *objeto*, dos *espetáculos* sugeridos pelo contista; o terror é incessantemente animado e reanimado no *sujeito*, na alma do leitor. O narrador não pôs o seu leitor diante de uma situação pavorosa, mas em *situação de pavor*, despertou a imaginação dinâmica fundamental. O escritor *induziu* diretamente na alma do leitor o pesadelo da queda. Redescobre uma náusea de certo modo primitiva que se prende a um tipo de devaneio inscrito profundamente em nossa natureza íntima. Em diversos contos de Edgar Poe não deixaremos de reconhecer a *primitividade do sonho*. O sonho não é um produto da vida acordada. É o estado subjetivo fundamental. Um metafísico poderá ver aí em ação uma *espécie de revolução copernicana da imaginação*.

Com efeito, as imagens já não se explicam por seus TRAÇOS objetivos, mas por seu SENTIDO *subjetivo*. Essa revolução equivale a colocar:

o sonho antes da realidade,
o pesadelo antes do drama,
o terror antes do monstro,
a náusea antes da queda;

em suma, a imaginação é, no sujeito, suficientemente viva para impor suas visões, seus pavores, sua desgraça. Se o sonho é uma reminiscência, é a reminiscência de um estado anterior à vida, o estado da vida *morta*, uma espécie de luto antes da felicidade. Podemos dar mais um passo e colocar a imagem não apenas antes do pensamento, antes da narrativa, mas antes de qualquer *emoção*. Uma espécie de *grandeza de alma* está associada ao pavor dos poemas; essa grandeza da alma atribulada revela uma natureza tão primordial que assegura para sempre à imaginação o primeiro lugar. É a imaginação que pensa, e é ela que sofre. É ela que age. É ela que se descarrega diretamente nos poemas. A noção de experiência poética é demasiado "experimental". Pensamento e experiência erradios não bastam para tocar a primitividade do imaginário. Hugo von Hofmannsthal (*Entretien sur la poésie*, Écrits en prose, trad. fr., p. 160) escreve: "Não acharás termos intelectuais ou sequer emotivos com a ajuda dos quais a alma de tais movimentos, exatamente daqueles movimentos, possa descarregar-se; aqui, é uma imagem que a liberta." A imagem dinâmica é uma realidade primeira.

Sobre um tema tão pobre como a queda, Edgar Poe sabe criar, com algumas imagens objetivas, um alimento que nutre o sonho fundamental, que faz *durar* a queda. Para compreender a imaginação de Poe, é preciso viver essa *assimilação* das imagens exteriores pelo movimento da *queda íntima*, e não esqueçamos que essa queda pertence já à ordem do desmaio, à ordem da morte. A leitura pode então ser tão simpática que, fechado o livro, conservamos a impressão de "não ter tornado a subir".

Como o devaneio de Edgar Poe é um devaneio do peso, ele dá peso a todos os objetos. Os próprios sopros do ar ganham peso

e lentidão por meio de cortinas, de veludos. Tanto ao longo das narrativas como ao longo de muitos poemas, insensivelmente, todos os *véus* se carregam[6]. Nada se evola. Nenhum conhecedor do sonho se enganará aqui: a *parede ornada de cortinados*, na poética de Edgar Poe, é *a parede lentamente viva do sonho, a parede mole onde fremem ondulações lânguidas e quase imperceptíveis* (*O poço e o pêndulo*, p. 113). A sétima sala — a última — do palácio de Próspero, em *A máscara da morte vermelha* (p. 158), é "rigorosamente amortalhada de tapeçarias de veludo negro que revestiam todo o teto e as paredes, recaindo em pesadas dobras sobre um tapete da mesma fazenda". Em *Ligéia*, as paredes, prodigiosamente elevadas, "estavam cobertas de alto a baixo por uma tapeçaria pesada e de aparência maciça que caía em vastas dobras — tapeçaria feita com o mesmo material utilizado no tapete do piso, das otomanas, da cama de ébano, do baldaquim do leito e das suntuosas cortinas que escondiam parcialmente a janela". Em seguida a tapeçaria tremerá, deslocando suas largas pregas, sem contudo alterar-se em seu peso permanente. Se evocarmos os quartos dramáticos que aparecem na obra de Edgar Poe, veremos em ação esse *peso envolvente*. Todos os objetos são sempre *um pouco mais pesados* do que querem o conhecimento objetivo e a contemplação estática. Um pouco de *vontade de cair* — doença da vontade de surgir — lhes é comunicado pela imaginação dinâmica especial do poeta:

E sobre cada forma tremulante
A cortina, amplo pano mortuário,
Desce com a violência da borrasca.

Sobre todas as coisas, em horrenda carícia, a Morte põe o peso do seu véu.

Assim como dá mais peso aos objetos, o devaneio de Edgar Poe torna os *elementos* mais pesados. Estudamos, em nosso livro sobre a imaginação da água, uma água peculiar à poética de Edgar Poe, uma água pesada e morosa. A mesma morosidade, o mesmo peso são igualmente impostos, nos poemas e nos contos, ao ar tranqüilo. A sensação dinâmica "do enfraquecimento da alma" é rea-

6. Cf. Edgar Poe, *O corvo*.

lizada numa *atmosfera pesada*. Essa imagem banal, poucos poetas sabem torná-la ativa. Sentiremos seu estranho poder se nos dermos ao trabalho de reler, *como um poema*, com a lentidão penetrante com a qual se deve ler os poemas em prosa — poemas em que o ritmo está *no pensamento* —, o conto *A queda da casa de Usher*. Devemos lê-lo dinamicamente, com a dinâmica da lentidão, com os olhos entrefechados, enfraquecendo a parte das imagens, que não passa de um harpejo de visões acima da melodia dinâmica do peso. Então, pouco a pouco, sentiremos o *peso da sombra do entardecer*. Compreenderemos que o *peso da sombra do entardecer* é uma *imagem literária pura* que se anima de um triplo pleonasmo. Esse peso da matéria aérea que se escurece nos permitirá sentir melhor o peso "das nuvens (que) pairavam, pesadas". Uma vez sensibilizada essa velha imagem das "nuvens pesadas", do céu pesado e fechado, sentiremos a ação dessa "lei paradoxal de todos os sentimentos que têm por base o terror", lei que Edgar Poe evoca (p. 89) sem explicitá-la bem e que nos parece ser a síntese da angústia e da queda, a união substancial — a união em nossa substância — do que nos oprime e do que nos aterra. Então o ar próximo, o ar que deveria ser a nossa liberdade, é a nossa prisão, uma prisão estreita, a atmosfera é *pesada*. O terror nos devolve à terra. "Minha imaginação tinha trabalhado tão bem que eu acreditava realmente que em torno da habitação e do domínio pairava uma atmosfera que lhe era particular, assim como aos arredores mais próximos — uma atmosfera que não tinha afinidade com o ar do céu, mas que se evolava das árvores definhadas, das muralhas cinzentas e do lago silencioso —, um vapor misterioso e pestilento, quase invisível, pesado, preguiçoso e de um matiz plúmbeo."

E sempre levantamos a mesma objeção: será que aqui é a vista que dá as imagens? No tecido dos adjetivos, será necessário infundir a vida e a força primeiras a esse vapor "quase invisível, de um matiz plúmbeo", que envolve a casa de Usher? A vista não se contradiz no intervalo entre dois adjetivos, ao associar o diáfano e o plúmbeo? Ao contrário, tudo se torna coerente se *dinamizamos* as imagens, se damos nossa adesão a essa força psíquica que é, em nós, a imaginação. Nesse texto, os adjetivos que têm a força do imaginário, a força produtora de imagens, são os adjetivos *ponderais*, os adjetivos que vivem *verticalmente*: é o peso, é a preguiça, é o peso de mistério que carrega a alma de um sonhador infeliz. En-

tão a vista perde sua vivacidade, desaprende a nitidez das formas, ajusta-se ao devaneio vaporoso, *pesadamente vaporoso*. Põe-se de acordo com uma correspondência fortemente substancializada, em que o ser respira verdadeiramente "uma atmosfera de mágoa". E quando Edgar Poe nos diz (p. 91): "Um ar de melancolia áspera, profunda, incurável, pairando sobre tudo e a tudo penetrando", devemos viver com ele em estado de simpatia substancial, devemos sentir o ar de melancolia entrar *como uma substância* em nosso peito, pois Edgar Poe se serve das imagens desgastadas com tanta plenitude que essas imagens reencontram toda a sua vida, sua vida primitiva. Há naturezas que banalizam as imagens mais raras: têm sempre conceitos prontos para receber as imagens. Outras naturezas, as dos verdadeiros poetas, fazem reviver as imagens mais banais: escutem! no próprio vazio de um conceito eles fazem repercutir o bulício da vida. Mas então os poetas da vulgaridade se revoltarão, dizendo-nos: também nós falamos no *sentido forte*, no *sentido pleno*, no *sentido vivo*. E exibem ricas imagens, ressoam em sonoras aliterações. Mas todas essas riquezas são heteróclitas, todas essas sonoridades são tinidos. A todos esses ornamentos falta o ser, a *constância* poética, a matéria mesma da beleza, a verdade do movimento. Só a imaginação material e a imaginação dinâmica podem criar verdadeiros poemas.

A fidelidade da poética de Edgar Poe ao seu "movimento substancial" é tão grande que aparece nos contos mais curtos. Assim, teremos a mesma impressão de peso universal ao reler as três páginas de *Sombra* (p. 267) ou as vinte páginas de *Ligéia*: "Um peso mortal nos esmagava. Ele se estendia sobre os nossos membros — sobre o mobiliário da sala — sobre os copos em que bebíamos; e todas as coisas pareciam oprimidas e prostradas nessa opressão — tudo, exceto as chamas das sete lâmpadas de ferro que iluminavam a nossa orgia. Alongando-se em delgados fios de luz, elas permaneciam todas assim, e ardiam, pálidas e imóveis..." A essas chamas estreitas, verticais, tranqüilas — quem não o sente? — recusamos o vigor, elas não fazem nada subir ao céu. Estão ali como simples eixo de referência para dar à verticalidade sua linha ideal. Em volta delas tudo cai, tudo é cadente, o devaneio iluminado por suas chamas pálidas é o *peso* de um ser que morre, que pensa e imagina na dinâmica da morte.

Será preciso sublinhar que a chama alongada é sonhada por algumas imaginações como puxada dos dois lados pelo ar e a terra? Ela é dinamicamente alongada, *a imaginação a vê num alongamento ativo*. Torna-se então uma imagem complexa do vôo e do arrancamento. Teremos um breve desenho dessa imagem dinamizada numa passagem de Cyrano (*Oeuvres*, 1741, t. I, p. 400): "Assim, no momento em que uma planta, um animal ou um homem expiram, suas almas sobem sem extinguirem-se (para juntarem-se à massa das luzes), do mesmo modo que vemos a chama de uma vela voar em ponta, apesar do sebo que a segura pelos pés."

Para um psiquismo imaginante bem sensibilizado, o menor sinal, o menor indício designa um destino. Colocar "o Pentagrama de cabeça para baixo", como diz Victor-Émile Michelet (*L'amour et la magie*, p. 46), é votar sua alma ao mundo inferior. Victor-Émile Michelet escreve precisamente: "Nos templos de Siva (assimilado pelo escritor ao demônio), as chamas das luminárias são atravessadas por chapas de metal horizontais destinadas a impedir a chama de tornar a subir aonde deve, ao céu."

Tornar-se leve ou continuar pesado: nesse dilema algumas imaginações podem resumir todos os dramas do destino humano. As mais simples, as mais pobres imagens — no momento em que se desdobram sobre o eixo da verticalidade — participam ao mesmo tempo do ar e da terra. São símbolos essenciais, símbolos naturais, sempre reconhecidos pela imaginação da matéria e da força.

IV

Já que sabemos agora que a queda imaginária é uma realidade psíquica que domina suas próprias ilustrações, que comanda o conjunto de suas imagens, estamos prontos a compreender um tema que não é absolutamente raro nos poetas: o tema da *queda para o alto*. Às vezes ele se apresentará como o desejo intenso de subir ao céu com um movimento que se acelera. Ouvi-lo-emos ressoar como o grito de uma alma impaciente. Seguindo o nosso método, pediremos a um único poeta os nossos exemplos. No *Psaume du roi de beauté*, O. V. de L. Milosz exclama: "... Gostaria de adormecer nesse trono do tempo! Cair de baixo para cima no abismo divino."

Mas há casos em que esse desejo de ser *precipitado* para cima cria imagens e em que o céu aparece realmente como um *abismo invertido*. Lembramo-nos de que Seraphîtüs mostrava à alma tímida os abismos do céu azul, abismos mais atraentes para uma alma verdadeiramente aérea que os vórtices da terra para uma alma terrestre. Contra o abismo da terra, a alma terrestre quer agora se defender. A queda no céu não tem ambigüidade. O que se acelera é então a felicidade.

Almas raras conhecem uma vertigem que gira na direção do bem; então começa uma espécie de ascensão incondicionada, a consciência de uma nova leveza. A transmutação de todos os valores dinâmicos determina uma transmutação de todas as imagens. Veremos a seguir páginas em que Nietzsche nos mostrará que a *profundidade está em cima*. Essas imagens não podem ser produzidas só pela vista; são projeções da imaginação dinâmica. Numa alma em que o bem se acentua, em que as certezas do bem aumentam a confiança, a *altura* adquire tal riqueza que aceita todas as metáforas da profundidade. A alma elevada é *profundamente* boa. De súbito o advérbio dá uma perspectiva ao adjetivo. Associa à qualidade uma história da qualificação. Como as palavras são ricas quando as lemos apaixonadamente!

Muitas vezes as imagens de ascensão e de queda aparecem associadas nos poemas de O. V. de Milosz, resumindo todo o maniqueísmo do poeta. Leiamos o diálogo do homem e do coro em *La confession de Lemuel* (p. 77):

O CORO — *É verdade? Lembras-te? Um arco de imobilidade*
Sobre o espaço criado...
. . . .
Os cimos de ouro da meditação.
. . . .
E depois o regresso — procura em tuas lembranças —
A queda — A Linha Reta, primeira.

O HOMEM — *... Transportado por uma nuvem de vozes, não sei para onde;*
Suspenso lá em cima, no Nada desejado,
Inacessível ao vôo imóvel, cruel, mudo
Dos negros, vazios, ferozes espaços. E eu caí
E esqueci, depois, subitamente, me lembrei.

O CORO — (um cicio numeroso)
Da vida à vida, que caminho!

Como viver tais poemas sem participar da Reta Primeira, dessa Linha que nos fala ao mesmo tempo do Mal e do Bem, da queda e dos cimos de ouro da meditação? Os grandes poetas, como Milosz, dão razão a esta afirmação de Albert Béguin (*L'âme romantique et le rêve*, ed. Corti, p. 121): "Desde aqui embaixo... a alma pertence a dois mundos, um do peso, outro da luz." Albert Béguin ajunta: "Mas seria falso acreditar que um seja o nada e o outro a realidade." Luz e peso, em sua relação, correspondem a uma espécie de bi-realismo do imaginário que comanda toda a vida psíquica. Ricarda Ruch lembra que "Schelling via na luz e no peso a dualidade primordial da natureza" (p. 85).

V

Mas pode-se encontrar nos grandes sonhadores da verticalidade imagens ainda mais excepcionais, em que o ser aparece como desdobrado ao mesmo tempo nos destinos da altura e da profundidade. Teremos um exemplo dessa imagem espantosa na obra de um gênio do sonho, em Novalis[7]: "Se o universo é de certa forma um precipitado da natureza humana, o mundo dos deuses é a sua sublimação." E Novalis acrescenta este profundo pensamento: "Os dois se fazem *uno actu*." A sublimação e a cristalização se fazem *num único ato*. Não há sublimação sem depósito, mas tampouco existe cristalização sem um vapor ligeiro que deixa a matéria, sem um espírito que corre acima da terra[8].

Todavia, essa intuição muito vizinha das imagens alquímicas prejudica o próprio pensamento do grande *psicólogo* da alquimia que é Novalis. Nas imagens alquímicas, a imaginação dinâmica é freqüentemente paralisada pela imaginação material. Os resultados — os sais e as essências — com seus sonhos materiais fazem esquecer os longos sonhos dinâmicos da destilação. Pensamos mais as coisas que as funções, e, como em nossos *relatos de sonho* contaminamos os sonhos pelo pensamento, é mister uma grande fidelidade aos sonhos para nos lembrarmos mais das *funções oníricas* que dos *objetos oníricos*. No documento precedente, concedamos pois, como convém, a superioridade à expressão *uno actu*. É *uno actu*, é no *próprio ato* vivido em sua unidade que uma imaginação dinâmica deve poder viver o duplo destino humano da profundidade e da altura, a dialética do suntuoso e do esplendor. (Quem se enganará sobre as orientações verticais diferentes do suntuoso e do esplendor? Que ignorante em imaginação dinâmica situará a suntuosidade nos ares e o esplendor na mina?)

7. Novalis, trad. fr. *Fragments inédits*. Hymnes à la nuit, Stock, p. 98.

8. Pode-se aproximar do pensamento de Novalis esta estância de Milosz (*Le cantique de la connaissance*, in *Confession de Lemuel*, p. 67): "Afogado na beatitude da ascensão, deslumbrado pelo ovo solar, precipitado na demência da eternidade negra ao lado, os membros atados pela alga das trevas, estou sempre no mesmo lugar, estando no próprio lugar, o único situado." A tonalidade alquímica do *Cantique de la connaissance* indica com bastante clareza que a separação do alto e do baixo é sonhada *uno actu*.

A imaginação dinâmica une os pólos. Permite-nos compreender que algo em nós se eleva quando alguma ação se aprofunda — e que, inversamente, algo se aprofunda quando alguma coisa se eleva. Somos o traço de união da natureza e dos deuses, ou, para ser mais fiel à imaginação pura, somos o mais forte dos traços de união entre a terra e o ar: somos duas matérias num único ato. Tal expressão, que nos parece resumir a experiência onírica novalisiana, só poderá ser entendida se dermos à imaginação a supremacia sobre qualquer outra função espiritual. Estabelecemo-nos então numa *filosofia da imaginação* para a qual a imaginação é o próprio ser, o ser produtor de suas imagens e de seus pensamentos. A imaginação dinâmica ganha então a dianteira sobre a imaginação material. O movimento imaginado, desacelerando-se, cria o ser terrestre; o movimento imaginado, acelerando-se, cria o ser aéreo. Mas, como um ser essencialmente dinâmico deve permanecer na imanência de seu movimento, não pode conhecer nem o movimento que se detém totalmente nem o que se acelera para além de todo limite: a terra e o ar, para o ser dinamizado, estão indissoluvelmente ligados.

Compreende-se então que Novalis tenha podido às vezes descrever o peso como um laço que deve "impedir a fuga para o céu". Para ele, o mundo é uma beleza nascida das águas segundo as concepções do "netunismo", tão freqüentemente meditadas pelos poetas do seu século. É um castelo "antigo e maravilhoso; caiu do fundo dos oceanos profundos e ergueu-se inabalável até os nossos dias; para impedir a fuga para o céu, um laço invisível aprisiona em seu interior os súditos do reino".

Os *súditos do reino* são os minerais tais como os sonha a imaginação material. Assim, no cristal, graças a um laço invisível, as cores do céu são mantidas sobre a terra. Podemos sonhar "aereamente" o azul da safira como se a pedra concentrasse o azul do céu; podemos sonhar "aereamente" o fogo do topázio como se ele simpatizasse com o poente. Podemos também sonhar "terrestremente" o azul do céu imaginando que o condensamos no côncavo da nossa mão, solidificado em safira. Sobre os cristais, sobre as pedras preciosas, as duas imaginações terrestre e aérea vêm se unir; pelo menos estão ali em potencial, aguardando a alma exaltada ou a alma recolhida que lhes dará um dinamismo imaginário. Voltaremos a esse problema quando pudermos estudar em outra obra a *contemplação dos cristais*; neste fim de capítulo, onde devíamos reunir os elementos de uma dinâmica da imaginação, quisemos fazer pressentir a dupla possibilidade de sonhar *caindo* e de sonhar *subindo*. De um mesmo cristal emanam, pois, duas direções do sonho vertical, os sonhos de profundidade e os sonhos de exaltação — a terra e o ar. Grande é a alma que os mantém, como todo objeto imaginário, em sua justa vertical, em seu poder de verticalidade, *uno actu*.

Por vezes um ligeiro desequilíbrio, uma ligeira desarmonia rompe a realidade do nosso ser imaginário: evaporamo-nos ou condensamo-nos — sonhamos ou pensamos. Oxalá pudéssemos sempre imaginar!

CAPÍTULO IV

OS TRABALHOS DE ROBERT DESOILLE

E se tivesses aberto bem os olhos para esta única palavra: elevou-se...

DANTE

I

Há mais de vinte anos, Robert Desoille vem trabalhando numa psicologia do sonho acordado, ou, mais exatamente, numa metodologia do *devaneio dirigido* que constitui uma verdadeira propedêutica à *Psicologia ascensional*. No fundo, o método de Robert Desoille é menos uma investigação que uma técnica médica psiquiátrica. Pelo devaneio ascensional ele procura oferecer uma saída a psiquismos bloqueados, proporcionar um destino feliz a sentimentos confusos e ineficazes. Esse método tem sido praticado em diversas clínicas da Suíça. A nosso ver, poderá tornar-se um dos procedimentos mais eficazes dessa *Psicagogia* que tem em Charles Baudouin um de seus principais animadores. Os trabalhos de Robert Desoille foram acolhidos na revista genebrina *Action et pensée* e constituíram o objeto de um livro, *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé. Sublimation et acquisitions psychologiques*[1]. Gostaríamos de sublinhar as teses importantes desse livro, aproveitando todas as oportunidades para aproximar das observações de Robert Desoille nossas teses pessoais sobre a metafísica da imaginação.

1. Editado por d'Artrey, Paris, 1938.

A essência do método de Desoille consiste em determinar no sujeito sonhante um hábito do onirismo de ascensão. Consiste em agrupar imagens claras que são próprias para dar um movimento a imagens "inconscientes" e para fortificar o eixo de uma *sublimação* à qual pouco a pouco se dá consciência de si mesma. O ser educado pelo método de Desoille descobre progressivamente a vertical da imaginação aérea. Dá-se conta de que ela é uma *linha de vida*. Acreditamos, da nossa parte, que as *linhas imaginárias* são as verdadeiras linhas de vida, aquelas que mais dificilmente se rompem. Imaginação e Vontade são dois aspectos de uma mesma força profunda. Sabe querer quem sabe imaginar. À imaginação que ilumina a vontade se une uma vontade de imaginar, de viver o que se imagina. No próprio detalhe, apresentando imagens em boa ordem, determinamos portanto ações coerentes. Seguindo as linhas de imagens propostas por Desoille, o sujeito adquire o hábito de uma sublimação clara, feliz, ágil. O *sonho acordado*, assim conduzido, consegue utilizar forças oníricas em agitações desordenadas, e às vezes neurotizantes, em proveito de uma vida consciente que sabe enfim perseverar em seus atos e em seus sentimentos — porque persevera em suas imagens. Não estaremos traindo o pensamento de Desoille se dissermos que em seu método há a transformação de uma energia onírica em energia moral, nos próprios termos em que um calor confuso é transformado em movimento. Os moralistas gostam de falar-nos da invenção em moral, como se a vida moral fosse obra da inteligência! Que nos falem antes do poder primitivo: a *imaginação moral*. É a imaginação que deve fornecer-nos a linha das belas imagens ao longo da qual há de correr o esquema dinâmico que é o heroísmo. O exemplo constitui a própria causalidade em moral. Porém, mais profundo ainda que os exemplos oferecidos pelos homens, é o exemplo fornecido pela natureza. A causa exemplar pode converter-se em causa substancial quando o ser humano se imagina de acordo com as forças do mundo. Quem tentar igualar sua vida à sua imaginação sentirá crescer em si uma nobreza ao sonhar a substância que sobe, ao viver o elemento aéreo em sua *ascensão*. Como se vê, não teremos nenhuma dificuldade em interpretar as teses de Robert Desoille no sentido da nossa metafísica da imaginação aérea.

II

Ao indivíduo bloqueado num complexo inconsciente, o método de Desoille não traz somente o meio de "desbloquear", como o faz a psicanálise clássica, oferece também um encaminhamento. Enquanto a psicanálise clássica se limita a deslindar complexos "atualizando uma emoção antiga", sem nunca propiciar um programa a sentimentos que no entanto se tinham revelado toscos e mal adaptados, a psicanálise de Desoille realiza ao máximo a sublimação, preparando caminhos de ascensão para a sublimação, "fazendo viver no sujeito sentimentos novos", tipos de moralização da afetividade (p. 55). A psicanálise clássica analisa as perturbações desenvolvidas na formação primitiva da personalidade. Deve reduzir o que, no passado, se cristalizou em torno de um desejo insatisfeito. A psicanálise de Desoille — que seria mais justamente denominada psicossíntese — procura antes de mais nada determinar as condições de síntese para uma *nova* formação da personalidade. A novidade sentimental que acaba de juntar-se à personalidade, novidade que é, a nosso ver, a função própria da imaginação, retificará muitas vezes por si só um passado malfeito. Naturalmente, Robert Desoille se dá conta de que o psiquiatra e o educador deveriam *desentulhar* tudo quanto entrava o futuro psíquico de um ser — e, sob este aspecto, a tarefa da psicanálise continua a ser útil[2] —, mas convém *propor o mais cedo possível* formas de futuro ao ser que acabamos de libertar do peso de um passado opressivo. Por vezes — tendo escrúpulo em convidar o sujeito a confidências penosas — Desoille chega a começar propondo diretamente suas imagens de ascensão, suas imagens de futuro. Sem essa sugestão rápida ou mesmo imediata de um futuro de expansão, o ser que por muito tempo sofreu em razão de suas faltas e seus erros corre o risco de ser retomado por seu sofrimento e continuar sua vida em desordem. Ele era, antes da cura psicanalítica, uma alma *pesada*. Não nos tornamos uma alma *leve* da noite para o dia. Se o prazer é natural e fácil, é preciso aprender a felicidade; é preciso tomar consciência de todos os valores de alívio da felicidade.

2. Em um de seus livros Robert Desoille fornece relações completas de sonhos acordados dirigidos feitos por doentes tratados, praticamente sem psicanálise, restabelecendo simplesmente "a função da sublimação".

Que um belo programa se desenvolva, no decorrer do livro de Desoille, em lições muito simples, em exercícios que se apresentam — intelectualmente — sob um aspecto de extrema facilidade, eis sem dúvida o que afasta os filósofos de tal obra. Mas o que é fácil no reino dos conceitos não o será necessariamente no reino das ações, e muito menos no da imaginação. Não imagina quem quer! Não se trata de imaginar o que quer que seja. A revolução eufórica se acha, ao contrário, diante dessa tarefa difícil que é a *unidade de imaginação*. Para adquirir essa unidade de imaginação, para ter o esquema dinâmico diretor da felicidade, cumpre, portanto, voltar a um dos grandes princípios da imaginação material. Não se trata aqui de uma condição suficiente da felicidade, mas de uma condição necessária. Não se pode ser feliz com uma *imaginação dividida*. A sublimação — tarefa positiva da imaginação — não pode ser ocasional, heteróclita, cintilante. Um princípio de calma deve vir aureolar todas as paixões, mesmo as paixões da força.

III

Sigamos, em sua aparente simplicidade, o método de Robert Desoille. Desembaraçai-vos de vossas preocupações, tal será sem dúvida o primeiro conselho que um psiquiatra dará a uma alma que se agita. Desoille não se servirá dessa fórmula abstrata. A essa abstração ultra-simples ele oporá uma imaginação ultra-simples: varrei as vossas preocupações. Mas não permanecei sob o império das palavras, vivei os gestos, vede as imagens, persegui a vida da imagem. Será necessário, por conseguinte, dar à imaginação "a conduta da vassoura". Tornai-vos o *homo faber* que é esse pobre varredor diante de uma tarefa bem monótona! Aos poucos participareis de seus sonhos, de seu devaneio ritmado. Que tendes para varrer? Trata-se de preocupações ou de escrúpulos? Nos dois casos não varrereis da mesma maneira. De um ao outro, sentis em ação a dialética da minúcia e da decisão. Mas o que debilita vossa alma são talvez simplesmente as rosas de um amor fanado? Trabalhai então com um gesto lento, tomai consciência do sonho terminado. Como vossa melancolia expirante acaba bem! Como vosso passado passa bem! Logo haveis de respirar, finda a tarefa, com a alma recolhida, tranqüila, um pouco clara, um pouco vazia, um pouco livre[3]!

Essa pequena, essa pequenina psicanálise metaforizada delega às imagens a tarefa do terrível psicanalista. Que "cada um varra diante de sua eira" e não teremos mais necessidade de uma ajuda *indiscreta*. As imagens anônimas têm aqui o encargo de curar-nos de nossas imagens pessoais. A imagem cura a imagem, o devaneio cura a lembrança.

Mas um outro exemplo não será talvez inútil. Desoille emprega com igual sucesso a "conduta do trapeiro". Ela é mais analítica que a "conduta do varredor". É recomendada para nos desembaraçarmos de preocupações um pouco mais conscientes que as mil preocupações informes, que os mil aborrecimentos não-formulados, não-formuláveis que nos contentamos em "varrer". Ao paciente preocupado por uma inquietação definida, Desoille aconselha colocá-la com todas as outras no alforje do trapeiro, no saco *atrás das costas*, de acordo, em suma, com o gesto, tão expressivo e eficaz, de uma mão que joga para trás das costas aquilo que se decide desprezar.

Objetar-se-á ainda que o *gesto* é fingimento vão, que o ser se libera numa região mais íntima, mais secreta. Mas esquece-se que estamos em presença de psiquismos que não se decidem a decidir, que estão surdos às objurgações claras. Só podemos agir sobre eles partindo do comportamento metaforizado. Damos-lhes os gestos da liberação, confiantes precisamente no caráter aglomerante de uma psicologia de um comportamento formado na conveniência de imagens elementares.

Restará, evidentemente, a considerar a alternativa: gesto fingido e gesto imaginado. Se o paciente, em sua resistência à psicanálise, se limita a *fingir* os gestos sugeridos, o método de Desoille permanecerá ineficaz. Pelo fingimento o paciente se instala num estado de espírito intelectual, pronto para a crítica, para a polêmica. O mesmo não ocorrerá se o paciente imaginar verdadeiramen-

3. Nietzsche, esse mestre das imagens em moral, escreveu (*Le gai savoir*, trad. fr., p. 396):

Permita-me! Vou dar-lhe um aperto de mão —
Aprendi a servir-me da esponja e da vassoura
Como crítico e como trabalhador braçal.

te na unidade de sua alma, se imaginar sinceramente — o que é um pleonasmo, pois, que seria uma imaginação sem sinceridade? A imaginação se designa como uma atividade direta, imediata, unitária. É a faculdade em que o ser psíquico tem mais unidade e sobretudo em que ele conserva realmente o princípio de sua unidade. Em particular, a imaginação domina a vida sentimental. Acreditamos, de nossa parte, que a vida sentimental tem uma verdadeira fome de imagens. Um sentimento é animado por um grupo de imagens sentimentais, essas imagens são normativas, querem fundar uma vida moral. É sempre benéfico oferecer "imagens" a um coração empobrecido.

O método que Desoille pratica há vinte anos confirma o poder das "condutas metaforizadas". Nós mesmos poderíamos apresentar muitos exemplos do caráter moralizador de certas ações físicas muito simples, muito vulgares. Poderíamos mostrar que as ferramentas, que não são objetos solidificados, mas gestos bem ordenados, evocam devaneios específicos, quase sempre salutares, energéticos, devaneios de trabalho. A elas se ligam "verbos", palavras bem concatenadas, poemas de energia: uma teoria do *homo faber* pode estender-se ao reino da poesia — da poesia feliz, sempre feliz. Fazer disso uma teoria da inteligência e da utilidade é considerar apenas um lado das coisas. O trabalho é tanto uma fonte de devaneios indefinidos quanto uma fonte de conhecimentos. A ferramenta — a boa ferramenta — é uma "imagem dinâmica". Podemos servir-nos dela tanto na ordem da imaginação quanto na ordem do poder. No trabalho, tanto quanto no lazer, desenvolve-se a epopéia dos sonhos.

IV

O fato de propor imagens de liberdade em vez de conselhos à livre imaginação do paciente corresponde ainda a um princípio que devemos sublinhar: Desoille descarta a *sugestão hipnótica*. E, assim fazendo, está de acordo com o princípio fundamental de seu método. Com efeito, trata-se de provocar uma sublimação autônoma que seja uma verdadeira educação da imaginação. Cumpre, pois, descartar o hipnotismo, que quase sempre se acompanha de amnésia e que, por isso mesmo, não poderia ser *educativo*. E aqui

surge ainda uma divergência da psicanálise clássica e da psicossíntese de Desoille. O método de Desoille é essencialmente uma sublimação clara, consciente e *ativa*. Na colocação em repouso da alma do paciente, Desoille reclama sem dúvida uma atitude passiva para que o paciente não se afaste da imagem inicial tão simples que lhe vai ser apresentada. Mas deixa bem claro que essa atenção passiva nada tem de comum com o estado de *credulidade da hipnose* (p. 37), "estado incompatível com a conservação de um espírito sadio".

Quando o espírito foi assim um pouco preparado para a liberdade, quando se descarregou um pouco de suas preocupações *terrestres*, pode-se começar o exercício da ascensão imaginária.

Desoille sugere então ao paciente imaginar-se subindo um *caminho em suave encosta*, caminho uniforme, sem abismo, sem vertigem. Poderíamos talvez ajudar-nos aqui suavemente com o ritmo da marcha, sentindo a dialética do passado e do futuro, tão bem marcada por Crevel (*Mon corps et moi*, p. 78): "Um dos meus pés se chama passado, o outro futuro." Mas acrescentamos essa nota com hesitação, pois ainda não pudemos reunir as noções de ritmo e de subida. Parece, contudo, que o sonho amortece os impactos dos passos imaginários. Não tem às vezes nenhuma dificuldade para ritmar *suavemente* sua marcha. Realiza essa maravilha que todo sonhador aéreo haverá de reconhecer, de um ritmo incorporado a uma continuidade. Uma respiração feliz parece inscrever-se num destino ascensional.

Mas, qualquer que seja essa assimilação possível da marcha ascendente e da marcha ritmada, a aspiração para as alturas só assume seu verdadeiro valor imaginário numa ascensão que deixa a terra. Robert Desoille tem todo um jogo de imagens a propor, segundo o estado psíquico do sonhador acordado. Os cimos, as árvores, os pássaros são *imagens indutoras*[4]. Oferecendo-as ao paciente em boa ordem, no momento oportuno, no lugar correto, Desoille determina uma ascensão regular que se inflete em vôo, se mostra em expansão. O destino aéreo substitui aos poucos a vida ter-

4. Um psiquismo aéreo verá multiplicarem-se as imagens indutoras de vôo. Como diz o poeta:

Sei que ele é uma asa no coração oculto das coisas.

(Guy Lavaud, *Poétique du ciel.*)

restre na imaginação do paciente. O paciente experimenta então o benefício da vida imaginária aérea. As pesadas preocupações são melhor esquecidas, substituídas por uma espécie de estado expectante, uma espécie de capacidade de "sublimar" a vida cotidiana.

Às vezes o psicólogo dirigente se dá conta de que a imaginação dinâmica do paciente se emperra em certas encruzilhadas de imagens: é que as imagens sugeridas perderam a linha das imagens vividas pelo paciente. Desoille pede então ao paciente para imaginar uma rotação sobre si mesmo (p. 40). Nessa *solidão dinâmica* que é uma rotação imaginária, o ser tem possibilidades de reencontrar a liberdade aérea. Continuará depois por si mesmo sua ascensão imaginária[5].

Acrescentemos que, depois de cada exercício de vôo imaginário — depois de cada hora de vôo —, Desoille sugere, com grande ciência das realidades psíquicas ponderais, uma descida cautelosa que deve, sem perturbação, sem vertigem, sem drama, sem queda, recolocar o sonhador em terra. Essa aterrissagem deve recolocar o ser voante num plano um pouco mais elevado que o plano de partida, de modo que, ao contrário de Thomas de Quincey, o sonhador conserve por muito tempo a impressão de que não "desceu" totalmente, que continua a viver a vida comum nas alturas do vôo aéreo.

Algumas semanas depois tem lugar outra sessão. Pouco a pouco o paciente é arrastado a um tipo de devaneio que lhe dá o bem-estar psíquico do aéreo. As curas de Desoille não surpreenderão os que conhecem em seu sono o caráter salutar do vôo onírico.

V

No intuito de simplificar nossa exposição, pusemos de lado uma característica do *sonho ascensional dirigido*, no qual gostaríamos de insistir agora.

O método de Robert Desoille, com efeito, leva em conta uma espécie de *ascensão colorida*, nos próprios termos em que se falou de uma *audição colorida*. Parece que um azul e por vezes uma cor de

5. A pirueta é uma ruptura social. — Na valsa, o par se isola de todo um mundo. No tempo de Descartes, o cata-vento (*girouette*) se chamava pirueta (*pirouette*).

ouro aparecem nos cimos a que o sonho nos eleva. Com freqüência o sonhador, por si mesmo, sem nenhuma sugestão, ao viver a ascensão imaginária, penetra num meio luminoso em que percebe a luz num aspecto substancial. O ar luminoso, e a luz aérea, num jogo do substantivo ao adjetivo, encontra a unidade de uma matéria. O sonhador tem a impressão de banhar-se numa luz que o transporta. Realiza a síntese da leveza e da claridade. Tem consciência de ser libertado ao mesmo tempo do peso e da escuridão da carne. Encontraríamos em certos sonhos a possibilidade de classificar as ascensões no ar azulado e as ascensões no ar dourado. Mais exatamente, seria preciso distinguir as ascensões em ouro e azul e as ascensões em azul e ouro, conforme o devir colorido dos sonhos. Em todo caso, a cor é volumétrica, a felicidade penetra o ser inteiro.

Cumpre notar que a imaginação das formas e das cores não pode dar essa impressão de felicidade volumétrica. Não se pode atingi-la senão juntando às formas e às cores as sensações cenestésicas que estão sob a dependência total da imaginação material e da imaginação dinâmica.

Naturalmente, quando os olhos do sonhador dirigido não se abrem por si mesmos, o *guia* pode propor uma luz azulada, uma luz dourada, uma luz da aurora e das alturas. A luz é então uma das imagens indutoras, da mesma forma que o pássaro ou a colina.

Estamos na fonte dessa luz *imaginária*, dessa luz nascida em nós mesmos, na meditação do nosso ser, quando ele se liberta de suas misérias. No lugar do *espírito iluminado* nasce uma *alma iluminante*. As metáforas se aglomeram para dar realidades espirituais. Vivendo plenamente no reino das imagens, compreendem-se então páginas como as de Jacob Boehme (*Des trois principes de l'essence divine ou de l'éternel engendrement sans origine*, trad. fr. do filósofo desconhecido, 1802, I, p. 43): "Mas agora reflete: de onde vem o matiz no qual a nobre vida se eleva, de tal modo que, de adstringente, de amarga e de ígnea, ela se torne doce? Não encontrarás outras causas senão a luz. Mas de onde vem a luz para brilhar assim num corpo tenebroso? Falas do brilho do sol? mas que é que brilha então na noite e dirige teus pensamentos e tua inteligência, de modo que vejas com os olhos fechados e saibas o que fazes?" Esse *corpo* de luz não vem de um corpo exterior. Nasce no centro mesmo da nossa imaginação sonhante. Eis por que ele é uma luz *nascente*, uma

luz de aurora em que se unem o azul, o rosa e o ouro. Nada de cru. Nada de vivo. Algo ao mesmo tempo — formosa síntese — de redondo e de diáfano, de alabastro diluído que iluminaria um sol! No ser sonhante, poderíamos talvez encontrar o sentido primeiro de uma noção boehmiana: sentiríamos, com efeito, a luz *originar-se*. Encontraríamos aí pelo menos a *origem* do idealismo boehmiano. Para ler Boehme, devemos sempre colocar-nos na origem subjetiva das metáforas, antes da palavra objetiva (I, p. 70): "E, se refletirmos e pensarmos na origem dos quatro elementos, encontraremos, veremos e sentiremos claramente em nós mesmos essa origem... Pois essa origem pode ser reconhecida tanto no homem como na profundidade desse mundo, conquanto pareça muito espantoso a um homem sem luz possa ele falar da origem do ar, do fogo, da água, da terra..." — Uma palavra tão genérica, um conceito tão abstrato como o de luz vem receber na adesão apaixonada da imaginação um sentido concreto íntimo, uma *origem subjetiva*.

Aos poucos essa luz global envolve e dissolve os objetos; retira dos contornos suas linhas precisas, apaga o pitoresco em proveito do esplendor. Simultaneamente, desembaraça o sonho de todos "esses bibelôs psicológicos" de que fala o poeta[6]. Infunde assim uma serena unidade ao ser contemplativo. É nessa luz, nessas alturas, com a consciência do ser aéreo, que se constitui essa física da serenidade que nos parece caracterizar a obra de Robert Desoille[7]. A *elevação* da alma caminha de par com sua serenidade. Na luz e na elevação forma-se uma unidade dinâmica. Poderíamos sentir, por contraste, essa unidade poética meditando a imagem dinâmica inversa: "O abismo é a sombra agitada." (Elémir Bourges, *La nef*, p. 276)

VI

Nos últimos capítulos de seu livro, Desoille examinou, com a maior prudência, os fenômenos da telepatia e da leitura de pensamentos. Se dois psiquismos pudessem juntos viver uma ascensão imaginária, seriam talvez sensibilizados para uma transmissão

6. Cf. Jules Laforgue, *Lettres à une ami*, p. 152.
7. Pode-se comparar essa construção sifiognomônica da serenidade com as observações de Stilling, *Heimweh*, p. 507.

das imagens e das idéias. Parece que, colocando-nos no eixo da vida da imaginação aérea, aceitando a filiação *linear* das imagens fornecidas pelo movimento vertical ascensional, obtemos uma dupla razão de comunhão: a leitura de pensamento se faz na calma e se faz no caminho do êxtase, num devir de sublimação. Essa transmissão de pensamento, diz Desoille (p. 189), "não resulta de uma vontade que se retesa, mas de uma representação interior do pensamento, sob o aspecto de uma imagem visual (com mais freqüência), que deve ser muito bem formada e na qual o transmissor deve concentrar sua atenção *sem nenhuma distração*, vivendo, se possível, um certo estado afetivo". Se a *imaginação* é realmente o poder formador dos pensamentos humanos, compreender-se-á facilmente que a transmissão dos pensamentos não se possa fazer senão entre duas imaginações *afinadas*. A imaginação ascensional determina um dos acordos mais simples, mais regulares, mais duráveis. Explica-se, pois, que ela favoreça a "transmissão de pensamento". Para dar uma prova dessa transmissão de pensamento, Desoille aplicou o método de aproximação que é o único conveniente no estado de incerteza em que nos encontramos diante de tais fenômenos: estudou a probabilidade dos encontros de um mesmo pensamento por dois espíritos diferentes. Ora, decorre de suas inúmeras experiências que essa probabilidade será consideravelmente aumentada se os dois espíritos quiserem *preparar-se* para a transmissão de pensamento por um treinamento na ascensão imaginária (ver, em particular, os quadros comparativos, pp. 192 e 193, *loc. cit.*). Como os pensamentos adivinhados não têm nenhuma relação com as imagens de ascensão — podem ser simplesmente a escolha de uma carta a jogar entre oito cartas —, Robert Desoille é levado a pensar que a indução do movimento imaginário consiste em uma verdadeira realidade.

Antes de Robert Desoille, E. Caslant propôs um método semelhante que deve favorecer as experiências de telepatia e vidência. Em numerosas páginas do livro de E. Caslant (*Méthode de développement des facultés supranormales*, 3ª ed., 1937), encontraremos um conhecimento bastante aprofundado do papel da imaginação, uma arte real para manter a imagem em sua unidade, para despertá-la por ligeiros contrastes quando ela adquire um certo torpor (cf. p. 132). Não é difícil prever que uma consciência bastante afinada ao nível das imagens se acha sensibilizada a impressões e experiências que a vida comum nos faz negligenciar.

Mas, como não fizemos pessoalmente nenhuma experiência, queremos limitar-nos a estas breves explicações sobre essa parte das teses de Desoille e de Caslant. Tais experiências extrapolam nosso tema, que se circunscreve a uma investigação sobre os sonhos e os poemas.

É neste último sentido que gostaríamos de contribuir para estender um pouco o método de Desoille. Parece-nos que o sonho ascensional deveria tornar-nos mais sensíveis à poesia aérea. Pessoalmente, sempre nos espantou o desprezo votado à poesia expansiva, à poesia demasiado sonhadora, um tanto vaga e fugidia, e que deserta os espetáculos da terra. Acreditamos que se poderia tirar maior proveito da mística poética e, primeiramente, constituir-lhe todas as espécies. Assim Jean Pommier, em obras de grande densidade de pensamento, pôde definir a mística de Baudelaire e a mística de Proust. A propósito de uma psicologia tão social, tão mundana como a de Proust, Pommier encontrou os elementos de uma *tensão espiritual* tão especial que se pode falar de uma *mística da tensão*.

Mas poderíamos também conceber certos estados de alma poéticos que manifestam uma *mística da distensão*. Para caracterizar o estado etéreo adquirido em certas ascensões imaginárias, ousaríamos falar de uma *tensão da distensão*, de uma distensão adquirida graças a uma atenção vigilante capaz de preservar-nos de tudo o que pode afastar-nos de um bem-aventurado *estado aéreo*.

VII

Desse *estado aéreo*, dessa *distensão aérea*, desse *dinamismo aéreo*, um grande poeta nos irá revelar a grandeza e, por isso mesmo, a eminente realidade. Releiam-se as cinco últimas páginas da *Épître à Storge*, de O. V. de Milosz: "No dia 14 de dezembro de 1914, ali pelas onze horas da noite, em meio a um estado de perfeita vigília, depois de fazer minha oração e meditar meu versículo cotidiano da Bíblia, senti de repente, sem sombra de espanto, uma mudança das mais inesperadas efetuar-se por todo o meu corpo. Percebi inicialmente que um poder até então desconhecido de elevar-me através do espaço me era concedido; e, um instante depois, encontrei-me perto do cume de poderosa montanha envolta em brumas azuladas, de uma tenuidade e doçura indizíveis. A partir desse momento foi-me poupado o esforço de elevar-me por meu próprio movimento; pois a montanha, arrancando à terra suas raízes, elevou-me rapidamente a alturas inimagináveis, a regiões nebulosas, mudas e sulcadas por imensos relâmpagos..." (*Ars Magna*, p. 28). Assim, essa imaginação dinâmica é tão poderosa que se traduz num *cosmos da elevação*; um mundo se forma elevando-se. Milosz meditou, no reino da imaginação, a física da relatividade. Ilustra uma espécie de *imaginação generalizada*, no sentido em que se fala de uma *relatividade generalizada*. Para ele, há *imagem* quando há transformação do *imaginante*. Ao nível da imagem vivida, a relatividade do sujeito e do objeto é total. Distingui-los é desconhecer a unidade da imaginação, é abandonar o privilégio da poesia vivida. Quando o sentimento de elevação chegar ao seu auge, o universo terá a paz dos cumes (p. 29): "Então uma imobilidade perfeita, uma imobilidade absoluta acometeu sol e nuvens, proporcionando-me a sensação inexprimível de uma realização suprema, de um apaziguamento definitivo, de uma cessação completa de toda operação mental, de uma concretização sobre-humana do último Ritmo."

A mesma relatividade imaginária une indissoluvelmente a coroa solar e a auréola do sonhador. Elevando-se na nuvem em direção a esse mundo do repouso luminoso, Milosz conheceu a impressão de uma fronte que conquista a sua luz, que atinge o "lugar absoluto da Afirmação" (p. 37). "Acima da parte superior do crânio, um pouco para trás, apareceu então uma claridade como de um archote refletido por uma água dormente ou um espelho antigo." (p. 29) Essas claridades nascentes logo se misturarão à aurora do céu. Haverá, nessa luz, relatividade perfeita entre o sonhador e o universo. "Escuta, meu filho, eu não deixarei de repeti-lo: todo o universo corre em ti, iluminando com sua auréola admirável a cabeça do onipresente." (p. 40)

VIII

Queremos insistir, para terminar, no papel da *sublimação provocada* nas pesquisas de Desoille. Desoille pratica a psicanálise *após* haver induzido a sublimação consciente. Longe de considerar a sublimação como uma ilusão que cobre e compensa um instinto re-

negado, uma paixão lograda, mostra ele que essa sublimação é a saída normal, feliz, desejável, para uma vida nova. O que ele vai analisar é sobretudo uma alma já iluminada pela sublimação provocada, essa psicanálise segunda tendo por função fortificar a consciência da sublimação. "Sempre nos pareceu", diz ele (p. 177), "que há uma vantagem certa, quando isso é possível, em esperar que as imagens do paciente estejam já suficientemente sublimadas antes de começar uma análise profunda." Não será somente quando a sublimação se aproxima um pouco de seus vínculos no inconsciente que se pode esperar romper o fio que nos detém no caminho ditoso de uma sublimação francamente liberadora? (p. 179) "Será mais tarde, após ter obtido do paciente uma imagem suficientemente sublimada, que, sem modificar seu estado afetivo, lhe faremos evocar o sonho ou a imagem inicialmente deixada de lado, pedindo-lhe para sobrepô-la, ou antes, para integrá-la na imagem ligada ao seu estado afetivo do momento." O método de Desoille equivale, pois, a integrar a sublimação na vida psíquica normal. Essa integração é facilitada pelas imagens da imaginação aérea. As correspondências shelleyianas recebem aqui um sentido psicológico profundo. A alma se constitui nelas. À calma prévia sucede uma calma consciente de si, a *calma das alturas*, a calma de onde vemos "de cima" as agitações aqui de baixo. Nascerá em nós o orgulho de nossa moralidade, o orgulho de nossa sublimação, o orgulho de nossa história (cf. p. 179). É então que se pode pedir ao paciente para deixar surgir espontaneamente as suas lembranças. Tais lembranças têm agora mais chances de serem ligadas, de revelar sua causalidade, já que o sonhador acordado está de certo modo no auge de sua vida. A vida passada pode então ser julgada de um novo ponto de vista, ou seja, com um matiz de absoluto: o ser pode se julgar. Muitas vezes o paciente se dá conta de que acaba de adquirir um conhecimento novo, uma lucidez psicológica (cf. p. 187, que remete às *Acquisitions psychologiques*, de Pierre Janet).

Mas os psicólogos desejarão *compreender* quando se trata de *imaginar*. Pede-se-lhes para experimentar o poder da imaginação, a onipotência da sublimação acabada, desejada, multiplicada em todas as suas "correspondências". Na vida intelectual, longe de *viver* o ser imaginante, não recalcamos as suas sublimações? Ridicularizamos as imagens ingenuamente brilhantes. Tornar brilhante uma imagem é, segundo alguns, dar-lhe ouropéis. Assim, quando Desoille sugere ao sonhador acordado para substituir a imagem de um pote de terra pela de um vaso de cristal ou de alabastro, muitos recusarão acreditar — sem fazer a menor experiência — na eficácia direta dessa sublimação.

Contudo, essas *imagens melhoradas* correspondem a uma atividade espiritual positiva, porquanto nós as encontramos freqüentemente nos poemas. Que mutilação, que interrupção de crescimento não faríamos sofrer a um psiquismo como o de Shelley se lhe interditássemos o cristal ou o alabastro! Induzir numa alma inerte uma imagem que é tão viva na alma de um poeta não será reviver uma sublimação recalcada, não será dar vida a forças poéticas que se ignoram, que se procuram?

Se pudéssemos ordenar essas forças poéticas tão dispersas, quem sabe poderíamos ver na obra, em vez de uma telepatia que se busca nas adivinhações do pensamento, uma telepoesia que seria então a adivinhação das imagens. Para pôr essa poesia em ação, seria preciso antes de mais nada devolver à imaginação seu lugar preponderante numa filosofia do repouso. Em outras palavras, seria preciso pôr em repouso o pensamento ativo e utilitário, o pensamento descritivo. Seria preciso compreender que o estado de repouso é o *estado de sonho* que Makhali Phal designa muito justamente como um estado fundamental do psiquismo[8]. Uma classificação pela imaginação material e pela imaginação dinâmica permitiria reunir estados de sonhos mais unificados. A partir desses estados de sonhos designados pela água, pela terra, pelo ar ou pelo fogo, poderíamos esperar uma *telepoesia* mais regular que os poemas em comum formados sobre uma imagem ocasional. A imaginação seria, de certa forma, animada em sua *produção* de imagens. Um *superego* se formaria, numa perspectiva de atração. Em vez de um superego que se impõe, sentiríamos em ação um superego que convida às composições. Mas a questão do poema em comum não recebe todo o interesse que merece. O belo artigo de Gabriel Audisio e Camille Schuwer[9] não foi discutido, os esforços dos surrealistas nesse sentido tampouco são melhor conhecidos. O mesmo problema se colocaria, aliás, entre o poeta e seu leitor. A leitura de poemas deveria ser uma atividade telepoética. Hugo von Hofmans-

8. Makhali Phal, *Narayana*, *passim*.
9. Gabriel Audisio e Camille Schuwer, *La revue nouvelle*, março de 1931, p. 34.

thal notou a "produtividade positiva" que deve associar o leitor à obra literária (*Écrits en prose*, trad. fr., p. 91): "Quando desperta misteriosamente a produtividade positiva, num dia que não é como os outros dias, sob um vento e um sol que não se assemelham ao vento e ao sol costumeiros, a personagem obriga o leitor a representá-la; este não faz o mínimo ato de vontade, obedece a um mandamento: 'Hoje me lerás, e viverei em ti.'" Desde então, esse mandamento é sensível numa *imagem produtiva*. Essa imagem feliz, o leitor se vê obrigado a *representá-la*, a *vivê-la* no sentido da *imaginação ativa* que lhe deu vida. Tais imagens são os esquemas da vida indutiva, da vida induzida. O escritor que tem o gênio da imaginação é então um superego *positivo* para o leitor. O *superego* da imaginação estética, se o tomarmos vivendo os poemas, é uma força de orientação da qual a educação utilitária e racional muito nos priva. Mas, ai de nós!, o superego poético é captado pela crítica literária. Eis por que ele aparece como opressor. Não é notável que a crítica literária tenha feito aliança, quase sem reserva, com o "realismo" e que torça o nariz a qualquer tentativa de idealização? Longe de favorecer a sublimação, a crítica — o Terror de Tarbes —, como muito bem o mostrou Jean Paulhan, a entrava. Para além do recalque do ideal, recalque que acredita apoiar-se numa realidade — que não é senão a realidade do recalque —, que acredita também apoiar-se numa razão — que não é senão o sistema de recalque —, devemos, pois, reencontrar o superego poético *positivo*, aquele que chama a alma ao seu destino poético, ao seu destino aéreo, o dos verdadeiros poetas, dos Rilke, dos Poe, dos Baudelaire, dos Shelley e dos Nietzsche.

CAPÍTULO V

NIETZSCHE E O PSIQUISMO ASCENSIONAL

> ... O lugar em que estamos, Malchut, é o meio da Altura.
> O. V. DE L. MILOSZ, *Psaume du Roi de Beauté*

I

Abordar mediante um estudo sobre a imaginação um pensador como Nietzsche é desconhecer, parece, o sentido profundo de sua doutrina. Com efeito, a transmutação nietzschiana dos valores morais envolve o ser inteiro. Corresponde exatamente a uma transformação da energia vital. Estudar essa transformação por considerações sobre o *dinamismo do imaginário* é tomar o eco pela voz, a efígie pela moeda. Entretanto, um exame aprofundado da poética nietzschiana, estudada em seus meios de expressão, nos convenceu pouco a pouco de que as páginas que animam de um modo tão singular o estilo do filósofo tinham seu destino próprio. Reconhecemos mesmo que certas imagens se desenvolviam numa linha sem retoque, com uma rapidez fulminante. Com uma confiança talvez excessiva em nossa tese do poder primitivo da imaginação dinâmica, acreditamos ver exemplos onde quer que haja essa rapidez da imagem que induz o pensamento.

Assim, limitando-nos quase exclusivamente ao exame das *Poesias* e dessa obra lírica que é *Assim falava Zaratustra*, acreditamos poder fazer a demonstração de que, em Nietzsche, o poeta explica em parte o pensador e de que Nietzsche é o tipo mesmo do *poeta*

vertical, do *poeta das alturas*, do *poeta ascensional*. Mais exatamente, pois o gênio é uma classe formada por um único indivíduo, mostraremos que Nietzsche é um dos tipos especiais e dos mais nítidos da imaginação dinâmica. Em particular, comparando-o a Shelley, veremos que as evasões para as alturas podem apresentar destinos muito diferentes. Dois poetas, como Shelley e Nietzsche, permanecendo fiéis a uma dinâmica aérea, representam — conforme mostraremos — dois tipos opostos.

Justifiquemos desde já a marca aérea que atribuímos à imaginação de Nietzsche. E, para isso, antes de chegar à demonstração de nossa tese, que exporá a vida e a força singular das imagens aéreas na poesia de Nietzsche, mostremos o caráter secundário das imagens da terra, da água e do fogo na poética nietzschiana.

II

Nietzsche não é um poeta da *terra*. O húmus, a argila, os campos abertos e revolvidos não lhe ensejam imagens. O metal, o mineral, as gemas que o "terrestre" ama em suas riquezas *internas* não lhe propiciam os *devaneios da intimidade*. A pedra e o rochedo aparecem com freqüência em suas páginas, mas apenas como símbolos da dureza; não encerram nada dessa vida lenta, a mais lenta de todas as vidas — a vida singular por sua lentidão —, que lhes atribui o devaneio dos *Lapidários*. Para ele, o rochedo não vive como uma horrenda goma saída dos emunctórios da Terra.

A *terra mole* é para ele um objeto de desgosto (*Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. fr. Albert, p. 188, "Les grands événements"). Como ele despreza "as coisas esponjosas, oprimidas e estreitas"! Pode-se objetar-nos, sobre esse exemplo, que tomamos por *coisas* o que, na realidade psicológica, corresponde a *idéias*; acreditar-se-á que a ocasião é boa para provar imediatamente a inanidade de um estudo sobre as metáforas separadas de suas intenções. No entanto, o adjetivo *esponjoso* é uma imagem tão reveladora das profundezas da imaginação que é suficiente para diagnosticar as imaginações materiais. É uma pedra de toque das mais seguras: só um amante apaixonado da terra, só um terrestre tocado por um pouco de aquatismo escapa ao caráter *automaticamente pejorativo* da metáfora do *esponjoso*.

Aliás, Nietzsche não é um poeta "da matéria". É um poeta da ação, e é antes como uma ilustração da imaginação dinâmica do que da imaginação material que pretendemos considerá-lo. A terra, em sua massa e em sua profundidade, vai portanto oferecer-lhe sobretudo temas de ação; assim é que encontraremos, na obra nietzschiana, inúmeras referências a uma *vida subterrânea*. Mas essa vida subterrânea é uma *ação* subterrânea. Não é uma exploração sonhadora, uma viagem encantada, como na imaginação de Novalis. É a vida ativa, unicamente ativa, é a vida de uma longa coragem, de uma longa preparação, o símbolo de uma paciência ofensiva, tenaz e vigilante. Mesmo no trabalho subterrâneo, Nietzsche sabe aonde vai. Ele não se submeteria à passividade de uma iniciação; é diretamente ativo contra a terra. Em muitos sonhos, o sonhador ansioso circula em labirintos. De uma prova labiríntica vamos encontrar inumeráveis exemplos no *Heimweh* de Stilling. Ela terá seu lugar entre as *quatro provas de iniciação elementar*. Bom exemplo de uma *lei das quatro iniciações* (pelo fogo, pela água, pela terra e pelo vento) que queremos juntar às diversas *tetravalências da imaginação material* já reunidas em nossos estudos anteriores[1]. Para Nietzsche, porém, não existe iniciação; ele é sempre, primitivamente, o *iniciador* absoluto, aquele a quem ninguém iniciou. Sob a terra, seu labirinto é reto, é uma força secreta que caminha, que *faz* seu próprio caminho. Nada de tortuoso, nada de cego. A toupeira é um animal duplamente desprezado por Nietzsche. Mesmo debaixo da terra, em seu trabalho subterrâneo, Nietzsche conhece já a "fórmula de sua felicidade: um sim, um não, uma linha reta, um *objetivo*..."[2]

* * *

Nietzsche não é um poeta da *água*. Sem dúvida as imagens da água não faltam, nenhum poeta pode dispensar metáforas líquidas; mas, em Nietzsche, tais imagens são passageiras; não determinam *devaneios materiais*. Do mesmo modo, dinamicamente, a água é muito facilmente servil: não pode ser um verdadeiro obstáculo,

1. Stilling, *Heimweh*, *passim*.
2. Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, trad. fr. Albert, p. 115.

um verdadeiro adversário para o lutador nietzschiano. O *complexo de Xerxes* que não pode marcar um poeta tão cósmico como Nietzsche, é rapidamente dominado:

> *Vagas caprichosas*
> *Estais iradas contra mim?*
> *Jorrais cheias de cólera?*
> *Com meu remo golpeio a cabeça de vossa loucura.*[3]

Como é seco e tranqüilo "esse golpe de remo" contra as paixões subalternas, contra as agitações desordenadas, contra a vã escuma! Uma simples reguada nas mãos travessas ou desobedientes recoloca o aluno no bom caminho. Do mesmo modo o mestre de si e do mundo, seguro de seu destino, diz logo às vagas travessas e turbulentas:

> *Haveis de conduzir este barco*
> *à imortalidade.*

isto é, ao céu, mas não com a mole inflexão dos sonhadores embalados que passam insensivelmente da água para os ares; aqui a ordem e o movimento *partem* como traços.

Nos dias de repouso — raramente — aparecerão as grandes imagens da maternidade cósmica. Serão elas os intermediários das imagens dinâmicas que teremos de caracterizar. Então a água será para um universo um movimento apaziguado, um leite benfazejo. Nietzsche chamará "as vacas do céu" para tirar-lhes o leite nutritivo e reanimar a Terra. Assim, no último poema da coletânea (*Poésies*, apud *Ecce Homo*, trad. fr., p. 287), aparece uma necessidade de doçura, de sombra, de água:

> *Dez anos se passaram —*
> *nem uma gota d'água me atingiu,*
> *nenhum vento úmido, nenhum orvalho de amor*
> — *terra* privada de chuva...
> ....
> — *terra* privada de chuva,
> *de afastar-se das minhas montanhas* —
> ....

3. *Poésies*, *Ecce Homo*, trad. fr. Albert, p. 234.

> *Hoje eu as atraio, que elas venham:*
> *Façam sombra à minha volta com suas tetas!*
> — *vou ordená-las,*
> *vacas das alturas!*
> *Sabedoria quente como o leite, doce orvalho de amor,*
> *eu as espalho em ondas sobre a terra.*

Esse repouso, essa recompensa feminina — após dez anos de fria e pura solidão — serve de antítese ao drama da tensão. Não é o *devaneio dinâmico* primeiro. Quando tivermos visto melhor que o cosmos nietzschiano é um *cosmos das alturas*, compreenderemos também que o ápice dessa água apaziguadora é o Céu. Em Nietzsche, como na Mitologia primeira, Poseidon é uraniano. As "fontes" são raras no universo nietzschiano.

Nunca a substância da água ultrapassa esse poder de repouso. Em particular, nunca ela constitui uma tentação de morte e dissolução. Com que clareza Nietzsche recusou o *Cosmos da melancolia*!, o cosmos turvado de nuvens e de chuva! " — o mau jogo das nuvens que passam, da úmida melancolia, do céu nublado, dos sóis velados, dos ventos de outono que uivam".

O mau jogo de nossos uivos e de nossos gritos de aflição...[4]

Como não reconhecer aqui, evocada, estigmatizada, a melancolia azeda cujo lábio baixo, úmido e descaído desdenha passivamente, sem luta, todo um universo amolecido. O próprio Nietzsche escreveu contra a melancolia européia (*Entre as filhas do deserto*):

> *Pois junto delas havia também um bom e claro ar de Oriente; foi lá que me senti mais longe da velha Europa, nublada, úmida e melancólica.*

Em muitas páginas notaríamos um desprezo das *águas dormentes*. Ao *ser do pântano*, por exemplo, em Zaratustra (III, *De passagem*), Nietzsche profere: "Não corre agora, em tuas próprias veias, o sangue dos paúis, viciado e musgoso."

Podemos, sem dúvida, ver aqui apenas expressões comuns, sem indagar por que as idéias têm necessidade dessa figuração concreta, por que elas escolhem essas figuras. Noutras palavras, podemos recusar-nos a viver a imaginação material em sua curiosa

4. *Ecce Homo*, *Poésies*, *Entre as filhas do deserto*, trad. fr., p. 258.

unidade das imagens. Enganamo-nos então sobre a tonalidade dos adjetivos. Vamos prová-lo: há na velha Europa regiões claras, secas e alegres. Em compensação, passam nuvens acima do deserto oriental, mas o pensador que medita uma sabedoria antieuropéia, uma sabedoria oriental, ou, mais exatamente, a sabedoria de um novo Oriente, sabe, com a parcialidade enérgica da imaginação material, que essas *nuvens do deserto*, vivendo num ar claro e amado, *não são nubladas*. De igual modo, a água que cai sobre os cimos nietzschianos não é *aquática*; o leite tirado das vacas do céu não é *lácteo*, não é *leitoso*, as vacas do céu são dionisíacas. E, precisamente, temos aqui um exemplo que nos parece bastante apropriado para fazer compreender nossas teses gerais. O que queremos demonstrar, de um modo geral, é exatamente a necessidade de pesar a matéria de um adjetivo para conhecer a vida metafórica da linguagem, e devemos guardar-nos de acreditar que a imaginação do adjetivo ligado à aparência determina automaticamente a imaginação do substantivo. É indispensável, para passarmos de uma *impressão de umidade* à *água imaginária*, a adesão da *imaginação material*. E temos mil provas de que a imaginação nietzschiana não dá sua adesão substancial aos adjetivos da água. Ela não se impregna do leite nutritivo. Despreza aqueles cuja "alma é feita de soro de leite" (*Ecce Homo*, § 97, p. 239).

O ponto de vista da imaginação dinâmica, tanto quanto o ponto de vista da imaginação material, permite descartar qualquer privilégio dado à imaginação da água. Para ver isso, basta meditar as objeções que Nietzsche faz à música wagneriana (*Nietzsche contre Wagner*, trad. fr. Albert, p. 74). Nietzsche critica a música wagneriana por "inverter as condições fisiológicas da música". Em vez de *marchar* e de *dançar* — feitios nietzschianos —, somos convidados a nadar, a planar, ... com "a melodia infinita de Wagner... entramos no mar, perdemos pé pouco e pouco até nos abandonarmos à mercê do elemento: é preciso *nadar*. Na cadência ligeira, solene e ardente da música antiga, em seu movimento sucessivamente vivo e lento, era preciso buscar outra coisa — era preciso dançar". O *viandante*, o homem da ascensão, diz ainda (p. 71): "Meu pé pede à música, antes de tudo, os arroubos proporcionados por um *bom* andar, um passo, um salto, uma pirueta." Nada disso se encontra nas alegrias da água, na mística da imaginação fluida. A imaginação material de Nietzsche se reserva para dar *substância* aos adjetivos do ar e do frio.

Chegamos então, nesse ponto particular, a uma conclusão polêmica que queremos formular de passagem: àqueles que nos objetarem que atribuímos demasiada importância à imaginação material e à imaginação dinâmica, transmitiremos o *onus probandi* e lhes perguntaremos por que, tendo de comparar duas *músicas*, um filósofo chega a comparar o *nado* e a *marcha* — o abandono no infinito do mar à pirueta de um dançarino. Para nós não há nenhuma dificuldade: o que comanda tudo é a dialética do que escorre e do que jorra, é a dialética de uma água *infinita* e de um sopro vivo e malicioso. Para Nietzsche, a música que nos dá a vida aérea, uma vida aérea especial feita de um ar matinal e claro, é incomparavelmente superior a uma música que aceita as metáforas da onda, das vagas, do mar infinito.

*
* *

A demonstração de que Nietzsche não é um *poeta do fogo* é mais delicada. Pois um poeta de gênio recorre às metáforas de todos os elementos. Aliás, as metáforas do fogo são as flores naturais da linguagem. Doçura e violência das palavras encontram um fogo que as exprime. Toda eloqüência apaixonada é uma eloqüência inflamada. Sempre é preciso um pouco de *fogo* para que as metáforas dos demais elementos sejam vivas e claras. A poesia multicor é uma chama que se colore dos metais da terra. Seria fácil, portanto, reunir numerosos documentos sobre o *fogo nietzschiano*. Mas, observando-o um pouco mais de perto, veremos que esse *fogo* não é realmente substancial, que ele não é a *substância* que impregna e tonaliza a imaginação material de Nietzsche.

Com efeito, nas imagens nietzschianas o fogo é menos substância que força. Vem desempenhar o seu papel numa *imaginação dinâmica* muito particular, que tentaremos especificar.

Uma das melhores provas do caráter essencialmente dinâmico do fogo nietzschiano é que ele é quase sempre *instantâneo*: o fogo nietzschiano é um *corisco*. *É, pois, uma projeção da Cólera*, de uma cólera divina e alegre. Cólera, ato puro! O ressentimento é uma *matéria* que se acumula. A cólera é um *ato* que se protela. O ressentimento é desconhecido para o nietzschiano. Ao contrário, como pode um ato ser decisivo se não é incisivo, isto é, animado por uma pe-

quena cólera, uma cólera do dedo? Nos casos em que a energia se acha diante de uma tarefa terrível, a cólera nietzschiana é tão repentina que o nietzschiano não é ameaçador. O ser de onde partirá o raio pode tranqüilamente ocultar os seus pensamentos (*Poésies*, p. 207):

Aquele que um dia acender o raio
Por muito tempo há de ser semelhante a uma nuvem.

Raio e luz são armas vivas, *armas brancas* (p. 222, § 17):

Minha sabedoria brotou como um relâmpago;
com seu gládio de diamante atravessou todas as trevas.

No lugar da luz shelleyiana, que banha e penetra com sua doce substância uma alma clara, a luz nietzschiana é uma flecha, um gládio. Produz uma ferida fria.

Correlativamente, quando o fogo é possuído num simples gozo, como uma matéria, é um *bem de pobre* que o super-homem desdenha. "Apaga-te, fogo fátuo!" Eis o que "a grande, a eterna amazona, nunca feminina e doce como a pomba", diz a uma alma enternecida por um calor íntimo.

Mesmo as intuições de certo modo *comestíveis* tendem, em Nietzsche, a produzir antes *energias* que *substâncias* (p. 240, § 99):

Como são frios, esses sábios!
Que o raio caia sobre seu alimento
Para que sua goela aprenda a comer fogo!

Esse raio alimentar é, para Nietzsche, um alimento nervino. Não corresponde a um fogo acariciado numa digestão lenta e feliz. Na grande dualidade da digestão imaginária e da respiração, é do lado da poesia do sopro feliz e vivo que se deve buscar a valorização poética nietzschiana.

Uma quadra intitulada *Gelo* figura no capítulo *Brincadeira, astúcia e vingança*, que constitui o prólogo da *Gaia ciência*:

Sim, às vezes faço gelo:
É útil para digerir!
Se tivesses muito a digerir,
Ah, como gostarias do meu gelo!

Compreende-se então esta invectiva aos deuses do fogo (Zaratustra, *No Monte das Oliveiras*, p. 249): "Não rezo para o deus barrigudo do fogo, como fazem os efeminados."

Mais vale bater o queixo que adorar ídolos! tal é minha natureza. E quero mal sobretudo a todos os ídolos do fogo, que são ardentes, férvidos e sombrios.

Mas o caráter ao mesmo tempo dinâmico e transitório do *fogo nietzschiano* aparecerá sem dúvida mais claramente se levarmos em conta um estranho paradoxo: *o fogo nietzschiano deseja o frio*. É um valor *imaginário* a transmutar num valor maior. O *imaginário*, também ele, sobretudo ele, se anima numa transmutação dos valores. Em "o signo do fogo" (*Poésies*, p. 272), lêem-se estes versos reveladores:

Esta chama de curvas alvacentas
— para os frios distantes eleva as línguas do seu desejo,
vira a garganta para alturas sempre mais puras —
semelhante a uma serpente, soerguida de impaciência...

O fogo é um animal de sangue frio. O fogo não é a língua vermelha da serpente, é sua cabeça de aço. O frio e a altura, eis sua pátria.

Para Nietzsche, o próprio mel, o mel que, para tantos sonhadores, é um fogo profundo, uma substância balsâmica e cálida, o mel é gelado (*Poésies*, p. 248): "Trazei-me mel, mel gelado colhido em colméias douradas." Do mesmo modo, Zaratustra pede (*A oferenda do mel*, p. 342) "mel das colméias douradas, mel amarelo e branco e bom e de um frescor glacial". E ainda (*O mendigo voluntário*): "Encontrarás também em minha casa o mel novo, o mel das colméias douradas, de um frescor glacial; come-o!" Para a imaginação material, o mel dourado, a espiga dourada, o pão dourado são pedaços de sol, um pouco da matéria do fogo. Em Nietzsche, o mel é *fogo frio*, união sensível que só pode surpreender lógicos que ignoram as sínteses do sonho.

Pode-se perceber a mesma síntese do quente e do frio em imagens do *sol frio*, de um cintilante sol frio. No belíssimo *Canto da noite* (Zaratustra), lê-se esta estância: "Os sóis voam ao longo de seu caminho; é ali sua rota. Seguem sua vontade inexorável; é ali sua

frieza." Ver nisso apenas a tradução metaforizada de um orgulho tranqüilo, de uma altivez que nada pode desviar de seu caminho, é desconhecer essa vontade estranha de não participar dos benefícios que se prodigaliza. O sol dá *friamente* o seu calor. Para uma imaginação dinâmica, o modo de dar, a energia de dar *vale* mais que aquilo que se dá.

Um fogo tão violentamente voltado para o seu contrário tem mais características dinâmicas que riquezas substanciais. Em Nietzsche, desde que há *fogo*, há *tensão e ação*: o fogo não é aqui o bem-estar de um calorismo, como em Novallis. O fogo não passa de um *traço que sobe*. O fogo é a vontade ardente de juntar-se ao ar puro e frio das alturas. É um fator de transmutação dos valores imaginários em favor dos valores da imaginação do ar e do frio. Compreenderemos melhor essas dialéticas dos elementos imaginários quando tivermos mostrado que o *frio* é uma das qualidades mestras do *ar nietzschiano*. Passemos agora à parte positiva de nossa demonstração e provemos que o *ar* é a verdadeira substância para a imaginação material de Nietzsche.

III

Nietzsche designa a si mesmo como um *aéreo* (*Poésies*, p. 232):

Nuvens de borrascas — que importância tendes?
A nós, espíritos livres, espíritos aéreos, espíritos alegres.

Para Nietzsche, com efeito, o ar é a substância mesma da nossa liberdade, a substância da alegria sobre-humana. O ar é uma espécie de matéria superada, da mesma forma que a alegria nietzschiana é uma alegria humana superada. A alegria *terrestre* é riqueza e peso — a alegria *aquática* é moleza e repouso — a alegria *ígnea* é amor e desejo — a alegria *aérea* é liberdade.

O *ar nietzschiano* é então uma estranha substância: é a substância sem qualidades substanciais. Pode, portanto, caracterizar o ser como adequado a uma filosofia do devir total. No reino da imaginação, o ar nos liberta dos devaneios substanciais, íntimos, digestivos. Liberta-nos de nosso apego às matérias: é, pois, a matéria da nossa liberdade. Para Nietzsche, o ar não traz *nada*. Não dá *nada*. É a imensa glória de um Nada. Mas *nada dar* não será o maior dos dons? O grande doador de mãos vazias nos desembaraça dos desejos da mão estendida. Habitua-nos a nada receber, portanto a tudo tomar. "Não cabe ao doador", pergunta Nietzsche, "agradecer àquele que quis tomar?" Veremos adiante, com mais detalhes, como a imaginação *material* do ar cede o lugar, em Nietzsche, a uma imaginação *dinâmica* do ar. Mas desde já compreende-se que o ar é a verdadeira pátria do *predador*. O ar é essa *substância infinita*, que se atravessa num átimo, numa liberdade ofensiva e triunfante, como o raio, como a águia, como a flecha, como o olhar imperioso e soberano. No ar trazemos nossa vítima para a luz do dia. Não nos ocultamos.

Mas, antes de desenvolver esses aspectos dinâmicos, mostremos o caráter material particular do *ar nietzschiano*. Habitualmente, para as imaginações materiais, quais são as qualidades mais fortemente *substanciais* do ar? São os *cheiros*. Para algumas imaginações materiais, o ar é antes de tudo o *suporte* dos cheiros. Um cheiro tem, no ar, um infinito. Para um Shelley, o ar é uma flor imenso tem, no ar, um infinito. Para um Shelley, o ar é uma flor imensa, a essência floral da terra inteira. Muitas vezes pensamos na pureza do ar como num perfume ao mesmo tempo balsâmico e empireumático; pensamos em seu calor como num pólen resinoso, como num mel quente e açucarado. Nietzsche, no ar, não pensa senão na tonicidade: o frio e o vazio.

Para um verdadeiro nietzschiano, o nariz deve dar a feliz *certeza* de um ar sem perfume, o nariz deve testemunhar a imensa felicidade, a bem-aventurada consciência de nada experimentar. É a garantia do nada dos cheiros. O *faro*, de que Nietzsche tantas vezes se orgulhou, não é virtude de *atração*. É dado ao super-homem para que ele se *afaste* ao menor indício de uma impureza. Um nietzschiano não pode comprazer-se num odor. Baudelaire, a condessa de Noailles — ambos terrestres, o que, evidentemente, constitui outro sinal de poder — sonham e meditam sobre os odores. Os perfumes têm então ressonâncias infinitas; ligam as lembranças aos desejos, um enorme passado a um futuro imenso e informulado. Ao contrário, eis Nietzsche:

Respirando o ar mais puro,
as narinas infladas como copos,
sem futuro, sem lembrança...[5]

5. *Poésies*, *Ecce Homo*, p. 263.

O ar puro é consciência do instante livre, de um instante que abre um futuro. Nada mais. Os cheiros são encadeamentos sensíveis; têm, em seu próprio corpo, uma continuidade. Não existem cheiros descontínuos. O ar puro é, ao contrário, uma impressão de juventude e de novidade (p. 260): "Com suas narinas ele absorvia o ar lentamente e como que para interrogar, como alguém que, nos países novos, experimenta o ar novo." Ousaríamos dizer: um novo vazio e uma nova liberdade, pois nada há de exótico, de capitoso, de inebriante nesse novo ar. O clima é feito de um ar puro, seco, frio e vazio.

> — *Estou sentado aqui, respirando o melhor ar,*
> *o ar do paraíso, na verdade,*
> *o ar claro, leve e listrado de ouro,*
> *tão bom como se tivesse*
> *caído da lua...*[6]

A imaginação nietzschiana abandona os odores na medida mesma em que se desprende do passado. Todo passadismo sonha com odores indestrutíveis. Prever é o contrário de sentir. Numa dialética um pouco excessivamente brutal, mas nem por isso menos notável, Rudolf Kassner apresentou esse caráter antitético da visão e dos cheiros (*Le livre du souvenir*, trad. fr. Pitrou, p. 31): "Quando do tempo retiramos, suprimimos ou demolimos o lado que mergulha no futuro... nossa imaginação inteira, que se apóia no tempo ou em torno dele se enrola, transforma-se em lembrança, é devolvida, por assim dizer, à lembrança. Toda visão se transforma então fatalmente em cheiro, já que o futuro está ausente... Mas, tão logo restituímos ao tempo a lembrança que acabamos de cortar, o cheiro se mudará em visão."

Se o ar simboliza um instante de repouso e de distensão, dá também consciência da ação próxima, de uma ação que nos liberta de uma vontade acumulada. Assim, na simples alegria de respirar o ar puro, encontra-se uma promessa de poder:

> *o ar se enche de promessas;*
> *sinto passar sobre mim o alento dos lábios desconhecidos*
> *— eis que chega o grande frescor...* (p. 274)

6. *Ecce Homo, Poésies*, trad. fr. Albert, p. 262.

Como dizer melhor, nesse súbito frescor, que os lábios desconhecidos não são *promessas de embriaguez*?

Com tal frescor — esse grande frescor que vai chegar — se introduz um valor nietzschiano que, sob aspectos sensíveis, designa uma realidade profunda. É ele um exemplo dessas metáforas *diretas e reais* que constituem, para uma doutrina da imaginação, dados imediatos e elementares. No fundo, para Nietzsche, a verdadeira qualidade *tônica* do ar, a qualidade que faz a alegria de respirar, a qualidade que *dinamiza o ar imóvel* — verdadeira dinamização em profundidade que é a própria vida da imaginação dinâmica —, é esse *frescor*. Não se deve tomá-la como uma qualidade medíocre, como uma qualidade média. Ele corresponde a um dos maiores princípios da cosmologia nietzschiana: o *frio*, o frio das alturas, das geleiras, dos ventos absolutos.

Sigamos o caminho que leva aos hiperbóreos (*Ecce Homo, Poésies*, trad. fr., p. 245):

> *Para além do norte, do gelo e do hoje*
> *Para além da morte,*
> *à parte:*
> nossa *vida*, nossa *felicidade!*
> *Nem por terra,*
> *nem por água*
> *hás de achar o caminho*
> *que leva aos hiperbóreos.*

Nem por terra, nem por água, portanto no ar, pela viagem rumo às mais altas e frias solidões.

É na *boca* da caverna — da estranha caverna que se acha no *cimo* da montanha, o que, a nosso ver, sutiliza seu caráter terrestre, cavernoso — que Zaratustra dará suas lições da tonicidade do frio.

"Só tu sabes gerar em torno de ti o ar forte e puro! Terei jamais encontrado sobre a terra um ar tão puro como em tua caverna?

"No entanto vi muitos países, meu nariz aprendeu a examinar e a avaliar ares múltiplos: mas é junto de ti que minhas narinas gozam de sua maior alegria!"

Desde *Humano, muito humano* (*Poésies*, p. 180), ouve-se o apelo da "fria e selvagem natureza alpestre, mal aquecida pelo sol de outono e sem amor".

É nessa natureza alpestre que de fato se chega a esse curioso nascimento. Do frio, a vida se eleva, uma vida fria (*Poésies*, p. 199):

... Então a lua e as estrelas
Se erguerão com o vento e a geada.

Graças ao frio, o ar adquire *virtudes ofensivas*, ganha essa "jovial maldade" que desperta a vontade de poder, uma vontade de reagir friamente, na suprema liberdade da frieza, com uma vontade de fria.

Atacado por um ar *vivo*, o homem conquista "um corpo mais alto" (*einen höheren Leib*) (cf. Zaratustra, *Von den Hinterweltlern*). Não se trata, claro, do *corpo astral* dos magos e dos místicos, mas precisamente de um corpo vivo que *sabe* crescer pela respiração de um ar tônico, de um corpo que *sabe* escolher o ar das alturas, um ar fino, vivo, sutil, "*dünn und rein*".

Nesse ar frio das alturas encontraremos outro valor nietzschiano: o silêncio. O céu de inverno e seu silêncio, o céu de inverno "que às vezes deixa até o sol no silêncio", não será o inverso do céu shelleyiano, tão musical que se pode dizer que é uma música transformada em substância? Terá sido do céu de inverno, pergunta-se Nietzsche (Zaratustra, *No Monte das Oliveiras*), que aprendi "os longos silêncios iluminados"? E quando se lê no *Regresso* (Zaratustra, p. 267): "Ah, como esse silêncio faz aspirar o ar puro a plenos pulmões", como haveríamos de recusar a síntese substancial do ar, do frio e do silêncio? Pelo ar e pelo frio, é o silêncio que é aspirado, é o silêncio que é *integrado* ao nosso próprio ser. E essa integração do silêncio é muito diferente da integração do silêncio na poesia sempre dolorosa de Rilke. Tem ela, em Nietzsche, uma aspereza que desfaz as primeiras ansiedades. Se nos recusamos a aceitar as sugestões da imaginação material, se não compreendemos que para uma imaginação material ativa o *ar silencioso* é um silêncio realizado num elemento primitivo, diminuímos a *tonalidade* das imagens; transcrevemos no abstrato as experiências da imaginação concreta. Como então receberíamos a influência orgânica salutar de uma leitura nietzschiana? Nietzsche preveniu seus leitores (*Ecce Homo*, trad. fr., p. 13): "Aquele que sabe respirar a atmosfera que enche a minha obra sabe que ela é uma atmosfera das alturas, que nela o ar é vivo. É preciso ter sido criado para essa

atmosfera, do contrário corre-se o risco de sentir frio. O gelo está próximo, a solidão é enorme — mas vede com que tranqüilidade tudo repousa na luz! Vede como se respira livremente! Quanta coisa se sente embaixo de si!"

Frio, silêncio, altura — três raízes para uma mesma substância. Cortar uma raiz é destruir a vida nietzschiana. Por exemplo, um silêncio glacial tem necessidade de ser altaneiro; na falta dessa terceira raiz, é apenas um silêncio fechado, ranzinza, terrestre. É um silêncio que não *respira*, que não entra no peito como um ar das alturas. Do mesmo modo, uma nortada ululante não passaria, para Nietzsche, de um animal a ser dominado, de um animal a *fazer calar*. O vento frio das alturas é um ser *dinâmico*, não uiva nem murmura: cala-se. Enfim, um ar tépido, que pretendesse ensinar-nos o silêncio, careceria de ofensividade. O silêncio precisa da ofensividade do frio. Como se vê, a tripla correspondência é perturbada quando se suprime um atributo. Mas essas provas negativas são artificiais, e quem quiser viver no ar nietzschiano terá inumeráveis provas positivas da *correspondência* que assinalamos. Essa correspondência evidenciará melhor, por contraste, a tripla correspondência da doçura, da música e da luz, pela qual respira a imaginação shelleyiana. Como dissemos várias vezes, os tipos de imaginação material, por determinantes que sejam, não excluem a marca individual do gênio. Shelley e Nietzsche são dois gênios que, numa mesma pátria aérea, adoraram deuses contrários.

IV

Uma vez que concedemos, nesta obra, um lugar de realce ao *sonho de vôo* — no sono aéreo —, vamos estudar um pouco mais de perto uma página nietzschiana que manifesta com toda a evidência um *onirismo alado*. Esse hino à paz noturna, à leveza do sono aéreo nos servirá de introdução a um estudo das auroras ativas, dos despertares tonificados, da vida vertical nietzschiana.

Como não presumir, com efeito, um *sonho de vôo* no primeiro parágrafo dos *Três males* (Zaratustra, III, p. 269, 2ª ed., trad. fr. Albert)? "Em sonho, no meu último sonho da manhã, achava-me hoje no alto de um promontório — para além do mundo, e segurava na mão uma balança, e *pesava* o mundo."

Um leitor que, deformado pelo intelectualismo, coloca o pensamento abstrato antes da metáfora, um leitor que acredita que escrever é procurar imagens para ilustrar pensamentos, não deixará de objetar que essa *pesagem* do mundo — sem dúvida ele preferirá dizer avaliação ponderal do mundo — não passa de uma metáfora destinada a exprimir um valor, a avaliar o *mundo moral*. Como, porém, seria interessante estudar esse deslizamento do mundo moral para o mundo físico! Todo moralista deveria ao menos colocar o problema da *expressão verbal* dos fatos morais. Uma tese da imaginação como valor psíquico fundamental, como é a nossa, coloca esse problema em sentido inverso: ela se pergunta como imagens de elevação preparam a dinâmica de uma vida moral. E, aos nossos olhos, a poética de Nietzsche desempenha precisamente esse papel precursor: prepara a moral nietzschiana. Mas não aprofundemos a polêmica, fiquemos no domínio de um estudo do imaginário e façamos aos nossos adversários, no plano psicológico, uma pergunta polêmica: por que então, num sonho, num sonho matinal, achar-se no alto de um promontório? Por que, em vez de descrever o panorama de um mundo assim dominado, por que *pesá-lo*? Não nos deve desde já admirar que o sonhador se envolva tão facilmente num *sonho de pesador*? Mas leiamos um pouco mais adiante (p. 270): "... pesável para um bom pesador, atingível para asas vigorosas... assim meu sonho encontrou o mundo". Quem nos explicará, fora dos princípios da psicologia ascensional, de que modo o sonho que *pesa* o mundo é imediatamente aquele cujas *asas vigorosas* vão triunfar do *peso*? O *pesador* do mundo adquire subitamente, de imediato, a leveza alada.

Como não ver que a verdadeira filiação das imagens caminha na ordem inversa? É porque possui a leveza alada que ele *pesa* o mundo. Voando, ele diz a todos os seres da terra: Por que não voas? Qual é, afinal, o peso que te impede de voar comigo? Quem te obriga a ficar inerte sobre a terra? Sobe na minha balança e eu te direi se, a rigor, podes ser meu companheiro, meu discípulo. Eu te direi, não o teu peso, mas o teu futuro aéreo. O *pesador* é o mestre da leveza. Um pesador *pesado* é um absurdo nietzschiano. É preciso ser aéreo, leve, ascensional para *avaliar* forças do sobre-humano. Primeiro *voar* — depois conheceremos a terra! Poderemos então aceitar as metáforas mais recônditas, cuja ação é mais contínua. São elas que animam verdadeiramente a imaginação do pensador.

Desde que se tenha dado à imaginação dinâmica sua justa primitividade, tudo se torna claro nestas linhas nietzschianas: "Meu sonho, ousado navegador, meio navio, meio rajada, silencioso como a borboleta, impaciente como o falcão: que paciência e que lazer teve ele hoje para poder pesar o mundo!" Com certeza, o engrama dinâmico de todas essas imagens é o *sonho de vôo*, é a vida leve do sonho aéreo, é a ditosa consciência da leveza alada.

No capítulo *O espírito de peso* (Zaratustra, p. 278), Nietzsche diz ainda: "Aquele que ensinar os homens do futuro a voar terá deslocado todos os limites; para ele, os próprios limites se evolarão no ar: ele batizará outra vez a terra — chama-la-á 'a leve'. "As barreiras são para os que não sabem voar", diz também George Meredith.

Para a *imaginação material*, o vôo não é uma mecânica a inventar, é uma matéria a transmudar, base fundamental de uma transmutação de todos os valores. Nosso ser, de *terrestre*, deve tornar-se *aéreo*. Então ele tornará *leve* toda a terra. Nossa própria terra, em nós, será "a leve".

O texto que segue se enriquece de grandes pensamentos; ensina o homem a amar a si mesmo, a animar-se realmente nesse amor de si mesmo. Diante dessa riqueza dos pensamentos nietzschianos e da simplicidade de nossas observações, haverá pois uma crítica fácil a nos ser dirigida: mais uma vez nos dirão que abandonamos nosso ofício de filósofo para tornar-nos um simples colecionador de imagens literárias. Mas nós nos defenderemos repetindo a nossa tese: a imagem literária tem vida própria, *ela corre como um fenômeno autônomo acima do pensamento profundo*. É essa autonomia que nos propomos estabelecer. O exemplo de Nietzsche é notável porque manifesta uma dupla vida: a vida de um grande poeta e a vida de um grande pensador. As imagens nietzschianas têm a dupla coerência que anima — separadamente — a poesia e o pensamento. Essas imagens nietzschianas demonstram a coerência material e dinâmica fornecida por uma imaginação materialmente e dinamicamente bem especificada.

Mas a *verticalidade* requer uma longa aprendizagem (p. 282): "Quem quer aprender a voar um dia deve primeiro aprender a ficar de pé, a andar, a correr, a saltar, a subir e a dançar: não se aprende a voar de repente!" O *sonho de vôo* é, para alguns, uma reminiscência platônica de um sono antiqüíssimo, de uma leveza

antiqüíssima. Não os encontraremos senão em sonhos pacientes e infinitos. Colecionemos, pois, na obra nietzschiana, as provas mais diversas do psiquismo ascensional.

V

Em primeiro lugar, encontraremos na filosofia nietzschiana inúmeros exemplos de uma psicanálise do peso que tem o mesmo aspecto de uma psicanálise dirigida segundo o método de Robert Desoille. Estudemos, por exemplo, este poema (*Poésies*, § 67, p. 233):

Joga no abismo aquilo que tens de mais pesado!
Homem, esquece! Homem, esquece!
Divina é a arte de esquecer!
Se sabes elevar-te,
Se queres estar em casa nas alturas,
Joga no mar aquilo que tens de mais pesado!
Eis o mar, joga-te no mar.
Divina é a arte de esquecer.

Não se trata aqui, como seria o caso para um psiquismo marinho, de mergulhar no mar para encontrar aí a regeneração pelas águas. Trata-se de lançar para longe de nós todos os nossos *pesos*, todos os nossos desgostos, todos os nossos remorsos, todos os nossos rancores, tudo o que em nós olha para o passado — trata-se de arrojar no mar *todo o nosso ser pesado*, a fim de que ele desapareça para sempre. Aniquilaremos assim o nosso *duplo* pesado, o que, em nós, é *terra*, o que, em nós, é *passado íntimo oculto*. Então nosso *duplo* aéreo resplandecerá. Então surgiremos *livres* como o ar, fora da masmorra de nossas próprias dissimulações. Seremos subitamente sinceros conosco mesmos.

Será preciso dizer ainda uma vez que tal poema pode ser lido de duas maneiras: primeiro como um texto abstrato, como um texto moral em que o autor se vê obrigado, à falta de coisa melhor, a empregar imagens concretas — depois, segundo nosso método presente, como um poema diretamente concreto, formado inicialmente pela imaginação material e dinâmica, e que produz, pelo entusiasmo de uma poesia nova, valores morais novos? Seja qual for a escolha do leitor, ele terá de reconhecer que a *estetização da moral* não

é um aspecto superficial; não é uma metáfora que se possa suprimir sem risco. Uma tese como a nossa faz dessa estetização uma necessidade profunda, uma necessidade imediata. Aqui, é a imaginação que promove o ser. A imaginação mais eficiente, a *imaginação moral*, não se separa da renovação das imagens fundamentais.

Parece-nos portanto que, sublinhando ele mesmo a palavra *tu*, Nietzsche tenha querido realizar o *absoluto* da metáfora, precipitar todas as pequenas metáforas que um poeta secundário tivesse acumulado, provocar o absurdo da metáfora para viver-lhe a absoluta realidade: lança-te *inteiro* para baixo a fim de subir *inteiro* às alturas, realizando *uno actu* a libertação e a conquista do ser sobre-humano. Para além dessa contradição das palavras — do alto e do baixo —, a imaginação trabalha então numa análise dos símbolos que guardam uma coerência perfeita: Lança-*te* no mar, mas não para encontrar aí a morte no esquecimento, senão para votar à morte tudo o que em ti não podia esquecer, todo esse ser de carne e terra, todas essas cinzas do conhecimento, toda essa massa de resultados, toda essa colheita avarenta que é o ser humano. Então se realizará a *inversão decisiva* que te marcará com o signo do sobre-humano. Serás aéreo, surgirás verticalmente, rumo ao livre céu.

Tudo quanto outrora me parecia pesado
engolfou-se no abismo azulado do olvido. (p. 276)

Do mesmo modo, num versículo de Zaratustra (*Von Lesen und Schreiben*), depois de ter vencido o demônio do peso, Nietzsche exclama: "Agora eu me *vejo embaixo de mim*." "*Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich.*" Não traduzimos essas linhas porque não encontramos palavra capaz de transmitir a energia e a alegria instantâneas de um *jetzt*. Por que infortúnio a língua francesa é desprovida das palavras indispensáveis a uma psicologia do instante? Como expressar a decisão de uma revolução do ser, como romper a preguiça do contínuo com as palavras: agora, desde agora, doravante...? A cultura da vontade reclama monossílabos. A energia de uma língua é quase sempre tão intraduzível como a sua poesia. A imaginação dinâmica recebe da língua impulsos primitivos.

Nunca seria excessiva a importância atribuída a esse *desdobramento da personalidade vertical*, sobretudo ao seu *caráter súbito, decisivo*.

Graças a esse desdobramento vamos viver no ar, pelo ar, para o ar. Graças ao seu caráter súbito vamos compreender que a transmutação do ser não é uma emanação mole e doce, mas sim a obra da vontade pura, isto é, da vontade instantânea. Aqui, a imaginação dinâmica se impõe à imaginação material: lança-te para o alto, livre como o ar, e te transformarás em matéria de liberdade.

Depois desse ato da imaginação heróica, vem, como uma recompensa, a consciência de estar acima de um universo, acima de todas as coisas. Daí esta admirável estância (Zaratustra, t. I, trad. fr., p. 237): "Estar acima de cada coisa como seu próprio céu, seu teto arredondado, sua redoma de azul e sua eterna quietude." Como exprimir melhor, no sentido mesmo de um amor platônico, esse platonismo da vontade que dá ao ser àquilo que o ser *quer*, àquilo que é o futuro do ser, depois de ter suprimido todos os seres do passado, todos os seres da reminiscência, todos os desejos sensuais em que se alimentava uma vontade schopenhaueriana, uma vontade animal!

A quietude está segura porque é uma quietude *conquistada*. Viveremos essa quietude conquistada nestas estâncias (Zaratustra, *Em pleno meio-dia*, t. II, p. 399):

Silêncio! Silêncio!

Como um vento delicioso dança invisivelmente sobre as cintilantes lantejoulas do mar, leve, leve como uma pluma, assim o sono dança sobre mim.

Ele não me fecha os olhos, deixa minha alma acordada. É leve, em verdade, leve como uma pluma.

VI

O ser humano, ai de nós!, conhece retornos à confusão e ao peso. Desde que outro elemento materializa o sono nietzschiano, a alma fica mais perturbada, mais enlanguescida. Enquanto tantos outros sonhadores confiam sua alma, com tranqüila submissão, à água dormente, enquanto tantos outros sonhadores dormem docemente na água do sonho, sentimos recomeçar uma dor para além da felicidade heroicamente conquistada na admirável página nietzschiana do sono do mar — do mar pesado de desejo e de sal, de fogo e de terra (Zaratustra, t. I, p. 220):

Agora tudo dorme, diz ele; o mar está dormindo. Seu olho me fita, estranho e sonolento.

Mas seu hálito é quente, bem o sinto. E sinto também que ele sonha. Agita-se dormindo sobre duros coxins.

Escuta! Escuta! Como as lembranças más lhe fazem soltar gemidos! ou serão maus presságios?

Ai de mim! estou triste contigo, monstro obscuro, e quero mal a mim mesmo por causa de ti.

Como o nosso *Hélas*! (Ai de mim!) traduz mal o acre suspiro do *Ach*! alemão! Ainda aqui, o instante do desgosto de si, do desgosto do universo tem necessidade do fator de simultaneidade que é um monossílabo. Todo ser que sofre, todo universo que sofre é resumido no suspiro de um sonhador. O onirismo e o cosmismo trocam aqui os seus valores. Com que fidelidade Nietzsche traduz o pesadelo mesclado de dor e de sensação! "O amor é o perigo do mais solitário." "Como, Zaratustra", diz ele, "como queres ainda cantar consolações ao mar!"

Mas essa tentação de amar, essa tentação de amar aos que amam, de viver seus sofrimentos e de consolá-los, de se consolar com seu próprio sofrimento e com seu próprio amor, é apenas o pesadelo de uma noite de dúvida, de uma noite de perfídia marinha. A pátria em que o ser pertence a si mesmo é o ar do céu. Nietzsche volta sempre a ela. No capítulo *Os sete selos* (§ 7), lêem-se estas estâncias repletas de *embriaguez nietzschiana*, síntese das ebriedades dionisíaca e apolínea, totalidade do ardor e do frio, do poderoso e do claro, do jovem e do maduro, do rico e do aéreo:

Se jamais desdobrei céus tranqüilos acima de mim, voando com minhas próprias asas em meu próprio céu:

Se nadei lançando-me em profundos longes de luz, se a sabedoria de pássaro de minha liberdade chegou:

— pois assim fala a sabedoria do pássaro: "Aí está, não existe em cima, não existe embaixo! Lança-te aqui e ali, para a frente, para trás, tu que és leve! Canta! não fales mais!

— todas as palavras não são feitas pelos que são surdos?

Todas as palavras não mentem para aquele que é leve? Canta! não fales mais!

Assim termina o terceiro livro de Zaratustra: sobre uma consciência da leveza aérea e cantante. No canto substancial de um ser

aéreo, pela poesia de uma moralização aérea, Nietzsche encontra a unidade profunda da imaginação material e da imaginação dinâmica.

VII

Após esse deslastro em que o ser se lança inteiro *para fora de si*, após esses vôos libertadores em que o ser se vê *abaixo de si*, Nietzsche contempla freqüentemente os abismos. Toma, assim, mais consciência de sua libertação. O que está embaixo, contemplado de uma altura de que não mais se cairá, é um impulso suplementar na direção das alturas. Com isso, imagens estáticas vão receber uma vida dinâmica muito especial. Sempre em contato com a obra de Nietzsche, e permitindo-nos voltar a certas imagens num exame mais geral, vamos estudar a dinamização vertical de certas imagens familiares a Nietzsche.

Por exemplo, eis o *pinheiro à beira do abismo*. Schopenhauer o contemplou. Fez dele um testemunho do querer-viver, descrevendo a dura simbiose do vegetal e do rochedo, o esforço da árvore para se defender contra as forças da gravidade. Em Nietzsche, a árvore é menos curvada, é uma árvore mais vertical, que desafia a queda (*Poésies*, trad. fr., p. 267):

— Mas tu, Zaratustra,
amas também o abismo, como o pinheiro?

O pinheiro agarra suas raízes,
ali onde o próprio rochedo
contempla as profundezas estremecendo...

Esse estremecimento nunca haverá de tornar-se vertigem. O nietzscheísmo é essencialmente uma vertigem superada. Perto do abismo, Nietzsche vem buscar imagens dinâmicas de ascensão. O real do vórtice dá a Nietzsche, por uma dialética bem conhecida do orgulho, a consciência de ser uma força emergente. De bom grado diríamos, como Sara em *Axel*[7]: "Não me digno punir os vórtices — senão com minhas asas."

7. Villiers de l'Isle Adam, *Axel*, 4ª parte, cena IV.

Sigamos aliás, mais em detalhe, a lição da árvore nietzschiana:

ele hesita à beira dos abismos,
onde tudo ao seu redor
tende a descer:
junto à impaciência
dos selvagens calhaus, das torrentes impetuosas
ele é paciente, tolerante, duro, silencioso,
solitário...

Acrescentemos: ele é reto, ereto, de pé; é vertical. Não recebe sua seiva de uma água subterrânea, não tira sua solidez do rochedo, não tem necessidade das forças da terra. Não é uma matéria, é uma força, uma força autônoma. Sua força, ele a encontra em sua própria *projeção*. O pinheiro nietzschiano, à beira do abismo, é um vetor cósmico da imaginação aérea. Pode, muito precisamente, servir-nos para separar em dois tipos a *imaginação da vontade*, para vermos melhor que a vontade é solidária de dois tipos de imaginação: de um lado, a *vontade-substância*, que é a vontade shopenhaueriana, e, de outro, a *vontade-potência*, que é a vontade nietzschiana. Uma quer conservar. A outra quer arrojar-se. A vontade nietzschiana apóia-se em sua própria rapidez. É uma aceleração do devir, de um devir que não tem necessidade de matéria. Parece que o abismo, como um arco sempre retesado, serve para Nietzsche lançar suas flechas ao alto. Perto do abismo, o destino humano é cair. Perto do abismo, o destino do super-homem é arrojar-se, como um pinheiro, para o céu azul. A sensação do mal tonaliza o bem. A tentação da piedade tonaliza a coragem. A tentação do abismo tonaliza o céu.

Encontraríamos na obra nietzschiana muitas outras páginas em que a árvore é verdadeiramente *ébria de retidão*. Por exemplo, em *A saudação* (Zaratustra, p. 407), querendo dar uma imagem da vontade alta e forte, Nietzsche escreve:

Toda uma paisagem é reconfortada por semelhante árvore.

Comparo a um pinheiro, ó Zaratustra, aquele que cresce como tu: esguio, silencioso, duro, solitário, feito da melhor madeira e da madeira mais flexível, soberba

— querendo, enfim, com ramos fortes e verdes, tocar em sua própria *dominação, fazendo fortes perguntas aos ventos e às tempestades e a tudo o que é familiar das alturas,*

> *— respondendo mais fortemente ainda, ordenador vitorioso — ah! quem não subiria às alturas para contemplar semelhantes plantas?*
>
> *Tudo o que é sombrio e falhado se reconforta à vista da tua árvore, ó Zaratustra, teu aspecto tranqüiliza o instável e cura o coração do instável.*

Essa árvore reta é um eixo de vontade; ou melhor, é o eixo da vontade vertical própria do nietzscheísmo. Contemplá-la é reaprumar-se; sua imagem dinâmica é precisamente a vontade contemplando a si mesma, não em suas obras, mas em sua própria ação. Só a imaginação dinâmica pode dar-nos imagens adequadas do querer. A imaginação material nos dá apenas o sono e os sonhos de uma vontade informulada, de uma vontade adormecida no mal ou na inocência. A árvore nietzschiana, mais dinâmica que material, é o vínculo todo-poderoso do mal e do bem, da terra e do céu (Zaratustra, *Da árvore sobre a montanha*, 1ª ed., p. 57). "Quanto mais ela quer elevar-se rumo às alturas e à claridade, mais profundamente suas raízes se afundam na terra, nas trevas e no abismo — no mal." Não há bem evasivo, desabrochado, não há flor sem um trabalho da imundície na terra. O bem brota do mal.

> *Donde vêm as mais altas montanhas? Foi o que perguntei outrora. Aprendi então que elas vêm do mar.*
>
> *Esse testemunho está escrito em seus rochedos e no alto de seus picos. É do mais baixo que o mais alto deve atingir o seu ápice.*

Os temas de ascensão são naturalmente muito numerosos na poesia nietzschiana. Alguns textos traduzem realmente uma espécie de diferencial da conquista vertical. Tal é o caso da terra friável, das pedras que rolam sob o passo do montanhês. É preciso subir ao longo de uma encosta onde tudo desce. O caminho abrupto é um adversário ativo que vai responder ao nosso dinamismo por um dinamismo contrário (Zaratustra, *Da visão e do enigma*, p. 223):

> *Uma senda que subia com insolência através dos entulhos, uma senda cruel e solitária... uma senda de montanha gritava sob o desafio dos meus passos.*
>
> *Mais alto: — resistindo ao espírito que a atraía para baixo, para o abismo, ao espírito do peso, meu demônio e meu inimigo mortal.*
>
> *Mais alto: — conquanto estivesse assentado sobre mim, o espírito de peso, metade anão, metade toupeira, paralisado, paralisante, derramando chumbo em meu ouvido, derramando em meu cérebro, gota a gota, pensamentos de chumbo.*

Nunca meditaremos excessivamente, em sua matéria e em seu dinamismo, as imagens nietzschianas. Elas nos proporcionam uma física experimental da vida moral. Fornecem cuidadosamente as mutações de imagens que devem induzir as mutações morais. Essa física experimental refere-se sem dúvida a um experimentador particular, mas não é nem factícia, nem gratuita, nem arbitrária. Corresponde a uma natureza em via de heroização, a um cosmos que aflora para uma vida heróica. Viver o nietzscheísmo é viver uma transformação de energia vital, uma espécie de metabolismo do frio e do ar que devem, no ser humano, produzir matéria aérea. O ideal é fazer o ser tão grande, tão vivo quanto suas imagens. Mas não nos enganemos: o ideal é realizado, fortemente realizado nas imagens quando tomamos as imagens em sua realidade dinâmica, como mutação das forças psíquicas imaginantes. O mundo sonha em nós, diria um novalisiano; o nietzschiano, todo-poderoso em seu onirismo projetado, em sua vontade sonhante, deve exprimir-se de um modo mais real e dizer: o mundo sonha em nós dinamicamente.

VIII

Pode-se aliás apreender em certas imagens nietzschianas o trabalho cósmico da ascensão, o trabalho de um mundo ascensional cuja realidade é energética. Por exemplo (Zaratustra, *Do imaculado conhecimento*): "Pois o mar quer ser beijado e aspirado pelo sol; *quer* tornar-se ar e altura e senda de luz, e a própria luz!" Num poema (*Poésies*, p. 273), o sonhador nasce de certa forma nas ondas, surge como uma ilha impelida pelas forças erosivas:

> *Mas o próprio mar não foi bastante solitário para ele,*
> *içou-se sobre a ilha, sobre a montanha tornou-se chama,*
> *agora, para uma* sétima *solidão*
> *lança seu anzol investigador por cima da cabeça.*

A terra acima da água, o fogo acima da terra, o ar acima do fogo, tal é, aqui, a hierarquia toda *vertical* da poética nietzschiana.

Em *Assim falava Zaratustra*, Nietzsche voltou a essa estranha imagem da pesca *no alto* (p. 344, 1ª ed.): "Algum homem jamais pegou um peixe em altas montanhas? E se mesmo o que quero no

alto é uma loucura — mais vale fazer uma loucura que tornar-se solene e verde e amarelo à força de esperar nas profundezas."

Muitas vezes, em nossos estudos sobre a imaginação (cf. *Lautréamont* e *L'eau et les rêves*), reconhecemos uma passagem progressiva da água ao ar, assinalamos a evolução imaginária contínua do peixe ao pássaro. Todo verdadeiro sonhador de um mundo fluido — e haverá onirismo sem fluidez? — conhece o peixe voador[8]. Nietzsche é o pescador do ar; lança seu anzol por cima da cabeça. Não pesca no lago ou no rio, pátria dos seres horizontais; pesca nas alturas, no pico da mais elevada montanha:

Respondei à impaciência da chama
pescai por mim, o pescador das altas montanhas,
minha sétima, minha última *solidão!*[9]

A solidão suprema está num mundo aéreo:

Ó sétima *solidão!*
Nunca senti
mais perto de mim a doce certeza
mais quentes os olhares do sol.
— Lá, nos altos cimos, o gelo ainda não se tinge de vermelho?
Argêntea, ligeira, tal um peixe,
minha barca, agora, voga o espaço...[10]

A *barca no céu* é, já o dissemos, um motivo de devaneio encontrado em inúmeros poetas. O mais das vezes ela é a produção imaginária de um sonho embalado, de um sonho transportado, é uma embriaguez da passividade. É uma gôndola da qual o sonhador não é o gondoleiro. Em Nietzsche, malgrado alguns instantes de indolência (cf. *Em pleno meio-dia*, Zaratustra, t. II, p. 399) em que o sonhador repousa "numa barca fatigada no mar mais calmo", o devaneio embalado e viajor não tem nenhum feitio novalisiano ou

8. Cf. Audisio, *Antée*:
Os mergulhos dos anjos, salpicando de lama,
Fazem esguichar os risos do mar
Nas folhagens buliçosas
De pássaros que nadam e de peixes voadores!
9. *Poésies*: "O signo de fogo", p. 272.
10. *Poésies*: "O sol declina", p. 276.

lamartiniano. Parece que ele não poderia contentar-se "com uma vida horizontal", tendo, por assim dizer, frêmitos verticais (Zaratustra, *Do grande desejo*, 1ª ed., p. 366). "— Até que, sobre os mares silenciosos e ardentes, paira a barca, a maravilha dourada, cujo ouro se rodeia do saltitar de todas as coisas boas, malignas e singulares." Porque paira, porque se tornou uma "maravilha dourada", é que a barca foi do mar para o céu, o céu ensolarado. O sonhador nietzschiano dirige-se invencivelmente, sem espírito de retorno, para as alturas. Sabe que a barca não mais o reconduzirá para perto da terra.

Desejos, esperanças, tudo soçobrou
Calma está minha alma e calmo o mar.

No próprio céu, restituído à sua pátria aérea, o sonhador olha para cima (*Poésie, Glória e eternidade*, p. 285):

Olho para cima —
ondas de luz rolam:
— ó noite! ó silêncio! ó rumor de morte!...
Vejo um sinal —
dos longes mais longínquos
desce em minha direção, lentamente, uma constelação cintilante...
....
Suprema constelação do ser!
Quadro das visões eternas!
És tu que vens a mim?

Esse relato de exploração do mundo moral é uma viagem aérea que entrega ao poeta as constelações do ser, "a eterna necessidade" do ser, a evidência "estelar" da orientação moral. Matéria, movimento e valorização estão ligados nas mesmas imagens. O ser imaginante e o ser moral são muito mais solidários do que pensa a psicologia intelectualista, sempre pronta a considerar as imagens como alegorias. A imaginação, mais que a razão, é a força de unidade da alma humana.

IX

Há sem dúvida, na poética de Nietzsche, formas mais nitidamente dinâmicas que o rochedo no céu azul, que o pinheiro ereto que desafia o raro e despreza o abismo, que a senda dos cimos, que a barca voadora. O ar e a altura imaginárias se povoam naturalmente de um mundo de pássaros. Eis, por exemplo, a águia rapinante:

Uma ave de rapina talvez,
que por acaso se agarra
alegremente na cabeleira
do mártir resistente,
com um riso desgarrado
um riso de ave de rapina...
....
é preciso ter asas quando se ama o abismo...
não é preciso agarrar-se,
como o fazes, enforcado![11]

Esse fio de prumo, esse enforcado irrisório, esse despojo de um homem pesado arrebatado contra a vontade, passivamente vertical, todas essas imagens sublinham bem a transferência do poder humano de ascensão ao pássaro das alturas, no qual nada "pende", nada é "pendente", salvo a presa rapinada. A cabeleira, inversamente, é aqui o signo aéreo de um homem esquecido em sua carne. Cabeleira, holocausto da matéria humana, "fumaça leve", diz uma imagem de Leonardo da Vinci.

O pássaro, sob a forma abstrata de seu movimento, sem adorno e sem canto, é naturalmente, na imaginação nietzschiana, um excelente esquema dinâmico. Em *Os sete selos* (§ 6, Zaratustra, 1ª ed., p. 337), lê-se este verdadeiro princípio: "E se este é o meu alfa e o meu ômega, que tudo o que é pesado se torne leve, que todo corpo se torne dançarino, todo espírito pássaro: e, em verdade, este é o meu alfa e o meu ômega!"

Eis o vôo planado, o vôo de repouso, tão próximo do vôo onírico, sob o título "Declaração de amor (em que o poeta se fez despedir)" (*Gai savoir*, trad. fr., p. 394):

11. *Poésies*: "Entre as aves de rapina", p. 267.

Oh! maravilha! Ele ainda voa?
Ele se eleva e suas asas estão em repouso?
Quem o transporta, então, e o eleva?
Onde está agora seu objetivo, seu vôo, seu traço?
....
Subiu bem alto quem o vê planar!
Oh! Albatroz, pássaro!
Um eterno desejo impele-me às alturas.

O drama do vôo falhado, encurtado, se renova com muita freqüência. Em *O canto de embriaguez*, a apreensão decorre "de não ter voado bastante alto". A alegria da dança não é suficiente, "uma perna não é uma asa" (Zaratustra, 1ª ed., trad. fr., p. 464).

Mas, em seu sucesso decisivo, importa assinalar o caráter impetuoso e ofensivo do vôo nietzschiano (*Velhas e novas tábuas*, Zaratustra, § 2, p. 285): "Sucedia-me voar tremendo como uma flecha, através dos êxtases ébrios de sol." Parece que a águia arranha o céu (Zaratustra, *O sinal*, II, p. 472): "Minha águia está desperta e, como eu, honra o sol. Com suas unhas de águia agarra a nova luz." Um vôo poderoso não é um vôo arrebatador, é um vôo *rapinante*. Nunca se atribuirá demasiada importância ao repentino gosto de poder assumido pela imensa felicidade de voar. Mesmo no vôo onírico, não é raro que o sonhador demonstre aos outros sua superioridade e se ufane de seu súbito poder. A ave de rapina é uma fatalidade do poder de vôo. O ar, como todos os elementos, devia ter o seu guerreiro. A imaginação e a natureza estão de acordo para essa evolução. A imaginação tem um destino de ofensividade. Em *Velhas e novas tábuas* (§ 22, Zaratustra), Nietzsche escreve: "Só os pássaros estão ainda acima dele. E, se o homem aprendesse também a voar, ai dele! A *que altura* — sua rapacidade voaria!" As aves de rapina são as aves que voam mais alto. Um filósofo da altura orgulhosa admitirá imediatamente a recíproca. A vida aérea de Nietzsche não é uma fuga para longe da terra, é uma *ofensiva* contra o céu; em termos que têm a pureza do imaginário e que estão desembaraçados de todas as imagens de tradição, essa ofensiva reedita a epopéia miltoniana dos anjos revoltados. E trata-se aqui de uma imaginação ofensiva pura, pois que é bem-sucedida. Escutem o empíreo ressoar com os risos do vencedor: "Por vezes meu grande desejo de asas ruidosas... levou-me para bem longe, para além dos montes, para as alturas, no meio

do riso..." (Zaratustra, *Velhas e novas tábuas*, § 2, p. 285). O *bom* já não tem sentido: com esse grande vôo, penetramos na região da "sabedoria selvagem". É meditando esse conceito de "sabedoria selvagem" que se pode sentir *girar* os valores. A verdade moral evolui numa contradição; a sabedoria delirante, o céu atacado, o vôo ofensivo constituem movimentos dos valores ao redor de um mesmo eixo.

Sobre detalhes ínfimos, pode-se ler marcas que não enganam. Assim, a garra da águia rasga a luz. É nítida, franca, nua. É a unha masculina. A unha do gato é oculta, forrada, hipócrita. É a unha feminina. Na fauna nietzschiana, o gato é por excelência o animal *terrestre*. Personifica sempre um vínculo com a terra. É um perigo para o aéreo. Em Nietzsche — sem uma única exceção —, o *gato* é uma mulher. Citemos um só exemplo. Em face da tentação do amor cálido e consolador, Nietzsche escreve: "Querias acariciar todos os monstros. O sopro de um hálito quente, um pouco de pêlo macio nas patas..." Impossível designar melhor ao mesmo tempo, de um modo tão unitário, o gato e a mulher.

Tudo o que se desloca no ar é suscetível de receber a marca nietzschiana, essa invencível predileção por tudo o que sobe. Por exemplo, pode-se ver num poema (p. 282) o relâmpago subir do abismo para o céu:

Mas súbito um relâmpago
luminoso, terrível, sobe
do abismo para o céu
— a própria montanha
sacode suas entranhas...

Esse tremor não é uma conseqüência, é a própria cólera do abismo que acaba de lançar o relâmpago, como uma flecha, para os céus.

Quantas referências não poderíamos também reunir para provar o caráter *dinâmico* das auroras nietzschianas! Tomemos apenas uma página, que nos bastará para mostrar que o céu prepara ativamente, no seio mesmo do nosso ser, um despertar universal (Zaratustra, *Antes do nascer do sol*, p. 234): "Ó céu sobre mim, céu claro, céu profundo! abismo de luz! Contemplando-te, estremeço de desejo divino.

"Lançar-me à tua altura (*In deine Höhe mich zu werfen*) — eis a minha profundeza! Abrigar-me sob tua pureza, eis a *minha* inocência!"

Não se trata aqui da indução de um doce vôo, mas de um arremesso do ser. Diante do sol nascente, a primeira sensação do nietzschiano é a *sensação íntima de querer*, a sensação de decidir e, movendo-se, de se promover numa vida nova, longe dos *remorsos* da deliberação, visto que toda deliberação é uma luta contra obscuros pesares, contra remorsos mais ou menos recalcados. O sol nascente é a inocência do dia que chega, o mundo desperta *novo*. A *aurora* é então a cenestesia do nosso ser nascente. Esse novo sol não é o meu sol? Página 35: "Não és a luz que jorra do meu lar? Não és a alma irmã da minha inteligência?" Para ver tão claro, não sou eu mesmo luminoso?

Para a imaginação dinâmica, para a imaginação que infla de dinamismo a visão cinemática do mundo, o *sol nascente* e o *ser matinal* estão em indução dinâmica recíproca. "Todos aprendemos juntos; juntos aprendemos a elevar-nos acima de nós, rumo a nós mesmos, e a ter sorrisos sem nuvens. — Sem nuvens, sorrindo com olhos claros, através das distâncias imensas, quando, embaixo de nós, borbulham, como a chuva, a coação e o alvo e a falta." Sim, não há alvo, mas um impulso, uma *impulsão pura*. Uma flecha sem dúvida assassina, mas que se desinteressa de seu crime. Tensão dinâmica e risonha distensão. Tais são as flechas retas do sol nascente. Embaixo, todas essas chuvas, em seu redondo borbulhar, cheiram a bafio e murmuram pobremente. Com as flechas do céu, o ser reto se ergueu, se arremessou.

Será preciso ainda lembrar a noite? "E, quando eu caminhava sozinho, de *que* minha alma tinha fome nas noites e nas sendas do erro? E, quando eu galgava as montanhas, *a quem* buscava eu nas alturas, senão a ti?

"E todas as minhas viagens e todas as minhas ascensões: que eram, senão uma necessidade e um expediente para o inepto? — Toda a minha vontade não tem outro fito senão o de alçar vôo, de voar no céu!" Eu quero e eu vôo — mesmo *volo*. Impossível fazer a psicologia da vontade sem ir à raiz mesma do vôo imaginário.

Dentre todas as imagens, é o nascer do sol que dá uma *lição instantânea*. Determina um lirismo do imediato. Não sugere a Nietzsche um panorama, mas uma ação. Não é para Nietzsche da ordem

da *contemplação*, mas da ordem da *decisão*. O nascer do sol nietzschiano é o ato de uma decisão irrevogável. Nada mais é que o *eterno retorno* da força, o mito do eterno retorno traduzido do passivo ao ativo. E compreenderemos melhor a doutrina do eterno retorno se o inscrevermos na ordem dos despertares da vontade de poder. Quem sabe levantar-se como um sol, de uma só flecha, sabe lançar o seu ser num destino cada dia reassumido, cada dia reconquistado por um jovem *amor fati*. Em seu acordo com as forças de retorno cósmicas, parece que o sonhador nietzschiano pode dizer à noite: "Quero fazer nascer o sol. Sou o vigia da noite que vai proclamar a hora do despertar; a noite é apenas uma longa necessidade de despertar." Assim, a consciência do eterno retorno é uma consciência da vontade projetada. É o nosso ser que se reencontra, que retorna à mesma consciência, à mesma certeza de ser uma vontade, é o nosso ser que projeta de novo o mundo. Compreenderemos mal o Universo nietzschiano se não dermos o primeiro lugar à *imaginação dinâmica*, se concebermos o universo como um imenso moinho que gira sem parar, esmagando o mesmo trigo. Tal universo está morto, aniquilado pelo destino. Um cosmos nietzschiano vive em instantes reencontrados por impulsões sempre jovens. É uma história de sóis nascentes.

X

A essa imaginação dinâmica do instante, a essa alegria das impulsões instantâneas juntam-se características ainda mais especiais, e, se observarmos mais de perto o tecido temporal de uma ascensão nietzschiana, uma razão profunda de descontinuidade não tarda a aparecer. Com efeito, não existe subida eterna, não existe elevação definitiva. De fato, *a verticalidade nos esquarteja*; põe em nós ao mesmo tempo o alto e o baixo. Vamos reencontrar uma intuição dialética que deparamos em Novalis, intuição que no dinamismo de Nietzsche vai solidarizar mais dramaticamente o ritmo da subida e da descida.

Assim, o *demônio do pesado* zomba de Zaratustra lembrando-lhe o inelutável destino da queda: "Ó Zaratustra... pedra da sabedoria! tu te lançaste no ar, mas toda pedra atirada deve — tornar a cair!

"Ó Zaratustra, pedra da sabedoria, pedra atirada, destruidor de estrelas! É a ti mesmo que arremessaste tão alto — mas toda pedra atirada deve — tornar a cair."

No fundo, a dialética do positivo e do negativo, do alto e do baixo, é espantosamente sensibilizada quando a vivemos com uma imaginação aérea, como um grão alado que, ao menor sopro, é tomado pela esperança de subir ou pelo medo de descer. Correlativamente a essa imagem, quando vivemos a imaginação moral de um Nietzsche, apercebemo-nos de que nunca o bem e o mal estiveram tão próximos, ou melhor, nunca o bem e o mal, o alto e o baixo foram tão nitidamente causa recíproca um do outro. Quem triunfa da vertigem integra a experiência da vertigem em seu próprio triunfo. Se seu triunfo não for uma vã história, o dia novo trará de volta o combate, o ser se encontrará sempre diante da mesma necessidade de afirmar-se, surgindo. E Nietzsche, após as impulsões decisivas, conheceu a sedução do menor esforço, do *declive*: "É o declive que é terrível! O declive de onde o olhar se precipita no *vazio* e de onde a mão se estende para o *pico*. É ali que a vertigem de sua dupla vontade se apodera do coração." (Zaratustra, *Da sabedoria dos homens*, II, p. 204) Falávamos acima de *uma diferencial da ascensão*. Reencontramos aqui um exemplo dessa "dupla vontade". Dois movimentos contrários estão aqui engrenados um no outro, fundidos um no outro, hostis um ao outro, necessários um ao outro. Quanto mais estreita é a união da vertigem e do prestígio, mais dinamizado é o ser triunfante. Em *O viandante* (Zaratustra, p. 218), reencontraremos a mesma *fusão*, o mesmo complexo dinâmico: "Só agora é que segues o teu caminho da grandeza! O pico e o abismo estão agora confundidos." Uma alma tão sensibilizada pelo drama do alto e do baixo não flutua indiferente entre a grandeza e o rebaixamento. Para ela não existem virtudes médias. É ela realmente a alma de um "pesador". O valor de baixo quilate será precipitado no vazio. Aos que são incapazes de voar, Nietzsche lhes ensinará "a cair mais depressa" (*Velhas e novas tábuas*, § 20). E nada escapa a essa pesagem da alma: tudo é valor; a vida é valorização. Que vida vertical não existe nesse conhecimento da alma verticalizada! Não se trata, com efeito, "da alma... na qual todas as coisas têm sua subida e sua descida". A alma nietzschiana é o reagente que precipita os falsos valores e sublima os verdadeiros.

Em resumo, o estado de alma elevado não é para Nietzsche uma simples metáfora. Nietzsche invoca um tempo em que "nas almas do futuro esse estado excepcional que nos arrebata, aqui e ali, num frêmito, seria precisamente o estado habitual: um contínuo vaivém entre alto e baixo, um sentimento de alto e baixo, de subir sem cessar os estágios e ao mesmo tempo de pairar sobre as nuvens" (Nietzsche, *Saint Janvier*, trad. fr., ed. Stock, p. 24). Reconhecemos os nietzschianos (p. 34) "na necessidade de elevar-se nos ares sem hesitação, de voar aonde somos impelidos... nós, pássaros nascidos livres! Aonde formos, tudo se tornará livre e ensolarado ao redor".

Concluamos neste ponto afirmando que todas estas observações da vida moral não são pobres metáforas senão para os que esquecem o primado da imaginação dinâmica. Quem quiser viver realmente as imagens conhecerá a realidade primeira de uma psicologia da moral. Será colocado no centro da metafísica nietzschiana, que é, a nosso ver, muito embora a palavra repugne a Nietzsche, um idealismo de força. Eis o axioma desse idealismo: *o ser que sobe e desce é o ser por quem tudo sobe e desce.* O *peso* não está sobre o mundo, está sobre a nossa alma, sobre o espírito, sobre o coração — está sobre o homem. Àquele que vencer o peso, ao super-homem, será dada uma supernatureza — exatamente a natureza que um psiquismo do aéreo imagina.

XI

Num estudo mais aprofundado da imaginação ascensional, seria preciso empenhar-nos incessantemente em diferenciar os psiquismos que se determinam num elemento tão homogêneo como o ar. É uma tarefa difícil, mas indispensável. Só estamos bem seguros de apreender *uma unidade de imaginação* quando a diferenciamos de uma unidade vizinha. Voltemos por um instante, para maior clareza, às diferenças que separam Nietzsche de Shelley.

Shelley se deixa *atrair* pelo céu infinito, numa aspiração lenta e doce. Nietzsche conquista o espaço, a altura, por uma projeção instantânea e sobre-humana.

Shelley se evade da terra, na embriaguez de um desejo. A todos os que *querem* a vida aérea, Nietzsche lhes proíbe a fuga.

Não fugis diante de vós mesmos
Vós que subis?

Shelley, nas altas regiões, reencontra as alegrias do embalo. Nietzsche encontra na altura uma atmosfera "clara, transparente, vigorosa e fortemente elétrica", "uma atmosfera viril" (Nietzsche, *Saint Janvier*, trad. fr., ed. Stock, p. 24). Nietzsche condena a imobilidade onde quer que ela esteja:

E estacas, todo pálido,
Condenado a errar em pleno inverno,
Semelhante à fumaça
Que busca sem cessar mais frios céus.[12]

Essa frieza é finalmente a qualidade específica do dionisismo nietzschiano, dionisismo estranho entre todos, já que rompe com a embriaguez e o calor.

XII

Poderíamos ser tentados a explicar esse lirismo das alturas por um realismo da vida montanhesa. Lembraríamos as longas temporadas de Nietzsche em Sils Maria. Notaríamos que é ali, em 1881, que lhe vem a idéia de Zaratustra, a "6 mil pés acima do nível do mar e bem mais alto ainda, acima de todas as coisas humanas". Notaríamos também que a "parte decisiva" do terceiro livro de *Zaratustra*, *Velhas e novas tábuas*, "foi composta durante uma subida das mais penosas, da estação de trem à maravilhosa aldeia moura de Eza, construída em meio aos rochedos", "sob o céu alcioniano de Nice", no mais luminoso dos invernos.

Tal realismo, porém, não tem a força explicativa que se lhe atribui. Não parece que Nietzsche tenha efetivamente subido até os picos em que "a própria camurça perdeu seu rastro". Nietzsche não é um alpinista. Afinal, visitou mais os altos planaltos que os picos. Seus poemas foram compostos quase sempre quando ele *descia* das alturas, de regresso aos vales onde vivem os homens.

12. *Poésies*, p. 200.

Mas o *Clima imaginário* é mais determinante que o clima real. A imaginação de Nietzsche é mais instrutiva que qualquer experiência. Ela propaga um clima de altitude imaginária. Conduz-nos a um universo lírico especial. A primeira das transmutações de valores nietzschianas é uma transmutação de imagens. Transforma a riqueza do profundo em glória da altura. Nietzsche procura um além do profundo, um além do mal e um além da altura, ou seja, um além do nobre, pois não se satisfaz com uma tradição do prestígio. Estende *todas* as suas forças morais entre esses pólos imaginários, recusando qualquer "progresso" material utilitário, que não passaria de um progresso horizontal, sem modificação de nosso ser pesado. Nietzsche concentrou toda a sua energia na transformação do pesado em leve, do terrestre em aéreo. Fez falar aos abismos a linguagem das alturas. De súbito o antro repercutiu ecos aéreos: "Ó alegria... Meu abismo *fala*. Voltei para a luz minha última *profundeza*!" (Zaratustra, *O convalescente*, § 1, 1ª ed., p. 314). Ainda uma vez virão falar-nos de símbolo, de alegoria, de metáfora, e pedirão ao filósofo para designar as lições morais antes das imagens. Mas, se as imagens não se integrassem ao pensamento moral, não teriam tal vida, tal continuidade. O nietzscheísmo é, aos nossos olhos, um maniqueísmo da imaginação. É tônico e salutar porque põe em ação o nosso ser dinâmico arrastado pelas imagens mais ativas. Nas ações em que o ser humano age verdadeiramente, num ato em que ele engaja realmente o seu ser, sem dúvida se pode encontrar, se nossas teses têm fundamento, a dupla perspectiva da altura e da profundidade. Uma dupla vontade de riqueza e de impulso é sensível neste pensamento de *Aurora* (§ 475): "Vós não o conheceis: ele pode suspender atrás de si muitos pesos, e no entanto os eleva, todos, às alturas. E julgais, segundo vosso pequenino impulso, que ele quer ficar *embaixo* porque suspende esses pesos atrás de si." Cremos que Nietzsche designou a si mesmo como um dos maiores filósofos do psiquismo ascensional neste único grande verso (*A Hafis*, Poésie, p. 209):

Tu és a profundeza de todos os picos.

CAPÍTULO VI

O CÉU AZUL[1]

Devemos ser capazes de refletir até as coisas mais puras.
GIDE, *Journal*, Œ. C., I, p. 491

I

O azul do céu, examinado em seus numerosos valores de imagem, exigiria, por si só, um longo estudo em que veríamos determinar-se, segundo os elementos fundamentais da água, do fogo, da terra e do ar, todos os tipos da imaginação material. Em outras palavras, com base nesse tema do azul celeste poderíamos classificar os poetas em quatro classes:

Os que vêem no céu imóvel um líquido fluente, que se animam com a menor nuvem.

Os que vivem o céu azul como uma chama imensa — o azul "pungente", diz a condessa de Noailles (*Les forces éternelles*, p. 119).

Os que contemplam o céu como um azul consolidado, uma abóbada pintada — "o azul compacto e duro", diz ainda a condessa de Noailles (*loc. cit.*, p. 154).

Finalmente, os que de fato participam da natureza aérea do azul celeste.

Claro, ao lado dos grandes poetas que seguem instintivamente as inspirações primitivas, distinguiríamos facilmente, a propósito de uma imagem tão comum, todos os rimadores em quem o "azul

1. Este capítulo foi publicado na revista *Confluences*, nº 25.

do céu" é sempre um conceito, nunca uma imagem primeira. A poesia do céu azul padece, por isso mesmo, de um imenso descrédito. Quase se compreende o desprezo de Musset quando diz que a cor azul é a cor tola. É ela, pelo menos nos poetas artificiais, a cor da inocência pretensiosa: daí as safiras, as flores de linho. Não que tais imagens sejam proibidas: a poesia é tanto participação do grande no pequeno quanto participação do pequeno no grande. Mas não se vive essa participação justapondo um nome da terra e um nome do céu, e é preciso um grande poeta para reencontrar, ingenuamente, sem cópia literária, o céu azul numa flor dos campos.

Mas, pondo de lado uma polêmica fácil contra as falsas imagens, contra as imagens insossas, gostaríamos de refletir sobre um fato que muitas vezes nos impressionou. Uma de nossas surpresas, ao estudar os poetas mais diversos, foi constatar como são raras as imagens em que o azul do céu é realmente aéreo. Essa raridade provém antes de tudo da raridade da imaginação aérea, que está longe de ser tão largamente representada quanto as imaginações do fogo, da terra ou da água. Mas provém sobretudo do fato de esse azul infinito, distante, imenso, mesmo quando sentido por uma alma aérea, ter necessidade de ser materializado para entrar numa *imagem literária*. A palavra *azul* designa, mas não mostra. O problema da imagem do céu azul é totalmente diferente para o pintor e para o poeta. Se o céu azul não é para o escritor um simples *fundo*, se é um objeto poético, então ele só pode animar-se numa metáfora. O poeta não tem que traduzir-nos uma cor, mas fazer-nos sonhar a cor. O céu azul é tão simples que acreditamos não poder *onirizá-lo* sem materializá-lo. Mas, em via de materialização, materializa-se demais. Faz-se o céu azul demasiado duro, demasiado cru, demasiado pungente, demasiado compacto, demasiado ardente, demasiado brilhante. Por vezes o céu nos olha demasiado fixamente. Atribui-se a ele demasiada substância, demasiada constância, porque a alma não se converteu à vida da substância primitiva. Tonaliza-se o azul do céu fazendo-o "vibrar" como um cristal sonoro, quando o que existe, para as almas verdadeiramente aéreas, é só a tonalidade do sopro. Assim, numa sobrecarga de intensidade, a condessa de Noailles escreve (*La domination*, p. 203): "O azul está hoje tão forte que, se o olharmos por muito tempo, ele nos cegará; crepita, turbilhona, enche-se de gavinhas de ouro, de geada quente, diamantes pontudos, radiosos, flechas, moscas de prata..."

A marca realmente aérea se encontra, a nosso ver, numa outra direção. Baseia-se ela, com efeito, numa dinâmica da desmaterialização. A imaginação substancial do ar só é verdadeiramente ativa numa dinâmica de desmaterialização. O azul do céu é aéreo quando sonhado como uma cor que empalidece um pouco, como uma palidez que deseja a finura, uma finura que se imagina vir abrandar-se sob os dedos como uma tela fina, acariciando, como diz Paul Valéry:

O grão misterioso da extrema altura.[2]

É então que o céu azul nos dá o conselho de sua calma e de sua ligeireza:

O céu, por cima do teto,
É tão azul, tão calmo,

suspira, do fundo de sua prisão, Verlaine, ainda sob o *peso* das lembranças não perdoadas. Essa calma pode estar repleta de melancolia. O ser sonhante sente que nunca o azul do céu será seu *bem possuído*. "Para que os símbolos de um alpinismo primário e reconfortante, se eu não alcançarei esta tarde o azul, esse azul bem a propósito chamado azul do céu?"[3]

Mas é percorrendo uma escala de *desmaterialização* do azul celeste que poderemos ver em ação o devaneio aéreo. Compreenderemos então o que vem a ser a *Einfühlung* aérea, a *fusão* do ser sonhante num universo o menos diferenciado possível, num universo azul e doce, infinito e sem forma, *no mínimo da substância*.

II

Eis a rápida escala de quatro documentos dos quais nenhum, a não ser o quarto, é, do ponto de vista aéreo, absolutamente puro.

1. — Primeiro um documento mallarmeano em que o poeta, vivendo no "caro tédio" das "lagoas leteanas", sofre "da ironia" do azul. Ele conhece um azul ofensivo demais que quer

2. *Poésies: Profusion du soir, Poème abandonné.*
3. René Crevel, *Mon corps et moi*, p. 25.

... tapar com mão jamais cansada
Os grandes buracos azuis que os pássaros fazem maldosamente.

Mas o azul é mais forte, e faz cantar os sinos:

Minha alma, ele se faz voz para mais
Amedrontar-nos com sua vitória cruel,
E sai do metal vivo em ângelus azuis![4]

Como não sentir que o poeta, nessa rivalidade do azul e do pássaro, sofre com um céu azul demasiado duro, que impõe ao sonhador, numa "vitória cruel", ainda mais matéria? Sensibilizado pelo poema mallarmeano, o leitor sonhará talvez com um azul menos ofensivo, mais brando, menos vibrante, em que o sino soará por si mesmo, desta vez totalmente entregue à sua função aérea, sem nenhuma lembrança de seu lábio de bronze[5].

2. — Nesse duelo iniciado entre o azul do céu e os objetos que nele se perfilam, é quase sempre pela *ferida* que as coisas fazem no azul imaculado que sentiremos viver em nosso ser um estranho desejo da integralidade do céu azul. Numa teoria da forma elevada à escala cósmica, poderíamos dizer que o céu azul é o *fundo absoluto*. Uma página de Zola traduz muito bem a viva sensibilidade dessa ferida. Serge Mouret, esquecido de seu passado, inconsciente até mesmo do drama espiritual que viveu no Paradou, vê de seu leito de convalescente o céu azul, único motivo de seu devaneio atual. "Diante dele estendia-se o grande céu, nada mais que azul, um infinito azul; ali ele se lavava do sofrimento, ali se abandonava, como a um leve embalo, ali bebia a doçura, a pureza, a juventude. Só o ramo, cuja sombra ele vira, transpunha a janela, manchava o mar azul com seu verde vigoroso; e isso já era um rebento forte demais para suas delicadezas de doente, que se feriam com a mancha das andorinhas voando no horizonte." (Émile Zola, *La faute de l'Abbé Mouret*, ed. Fasquelle,p. 150)

Ainda aqui, como nos versos de Mallarmé, parece que o vôo do pássaro, em seu traço vigoroso, fere um universo que gostaria

4. Mallarmé, *L'Azur*.

5. Cf. a condessa de Noailles (*Le visage émerveillé*, p. 96), que, ouvindo os sons "transparentes", pensa no sino que começa a dobrar por si mesmo, "como um pássaro canta, como uma flor desabrocha, graças às doces condições do ar..."

de guardar a unidade da simples cor, a unidade de uma leveza de ser de que tem necessidade a simplicidade e a doçura da convalescença. A máxima desse devaneio seria: "Que nada complique o céu azul!" O ramo, o pássaro que passa, a barra excessivamente cortante da janela perturbam o devaneio aéreo, entravam a fusão do ser nesse azul universal, nesse azul incorruptível... Mas a página de Zola se abrevia. O romancista, entregue à sua imaginação da riqueza do sensível, não se compraz nessa intuição de uma imagem elementar. É por acidente que Zola se contenta aqui com as imagens da imaginação aérea.

3. — O terceiro documento será ainda, sobretudo em seu início, bem mesclado. Transcrevemo-lo para melhor realçar a pureza do quarto. "O céu", diz Coleridge (citado e traduzido por John Charpentier em seu estudo sobre *Coleridge le somnambule sublime*), "é para o olho uma taça invertida, o interior de uma bacia de safira, a perfeita beleza da forma e da cor. Para o espírito, é a imensidão. Mas o olho se sente, por assim dizer, capaz de ver através dele, sentindo vagamente não haver ali a menor resistência. O olho não experimenta exatamente a sensação dada pelos objetos sólidos e limitados: sente que a limitação está em seu poder, diante do ilimitado, de transcender aquilo que vê." Infelizmente, as comparações com a taça e a safira "endurecem" a impressão de limite indeterminado e parecem deter a imensa virtualidade da cotemplação do céu azul. No entanto, ao ler com simpatias aéreas a página de Coleridge, não tardamos a reconhecer que o olho e o espírito, juntos, imaginam um céu azul sem resistência; sonham juntos uma matéria infinita que contém a cor em seu volume, mas sem poder jamais encerrá-la, apesar da velha imagem livresca da taça invertida. Aliás, a página coleridgiana termina numa nota muito preciosa para uma psicologia e uma metafísica da imaginação: "A vista do céu profundo é, de todas as impressões, a mais aproximada de um sentimento. É mais um sentimento que uma coisa visual, ou antes, é a fusão definitiva, a união inteira do sentimento e da vista." Cumpre meditar esse aspecto particular da *Einfühlung* aérea. É uma fusão descarregada das impressões de calor que um coração quente experimenta quando se põe em igualdade de ardor com um mundo ardente. É uma evaporação deslastrada das impressões de riqueza experimentadas por um coração terrestre, um

"coração inumerável" quando se deslumbra com a prodigalidade das formas e das cores. Essa perda do ser num céu azul tem um matiz sentimental de primeiríssima simplicidade. Mostra-se hostil às "miscelâneas de cores", às misturas, aos acontecimentos. Podemos então, realmente, falar "de um sentimento do céu azul" que deverá ser comparado com o "sentimento da florzinha azul". Nesta comparação, o sentimento do céu azul aparecerá como uma expansibilidade sem linha. Para o céu azul docemente azul, já não há raptor. A *Einfühlung* aérea, em seu matiz *azul*, não tem acontecimento, nem choque, nem história. Tudo está dito quando se repete com Coleridge: "É mais um sentimento que uma coisa visual." O céu azul, meditado pela imaginação material, é sentimentalidade pura; é a sentimentalidade sem objeto. Pode servir de símbolo a uma sublimação sem projeto, a uma *sublimação evasiva*.

4. — Porém, um quarto documento vai dar-nos uma impressão tão perfeita de desmaterialização imaginária, de descoloração emotiva, que vamos verdadeiramente compreender, invertendo metáforas, que o azul do céu é tão irreal, tão impalpável, tão carregado de sonho quanto o azul de um olhar. Acreditamos contemplar o céu azul. De súbito, é o céu azul que nos contempla. Extraímos esse documento, de tão extraordinária pureza, do livro de Paul Éluard, *Donner à voir* (p. 11): "Jovem, abri meus braços à pureza. Foi apenas um bater de asas no céu de minha eternidade... Eu não podia mais cair." A vida daquilo que não tem nenhuma dificuldade para viver, a leveza daquilo que não corre nenhum perigo de cair, a substância que tem a unidade de cor, a unidade de qualidade, são dadas em sua certeza imediata ao sonhador aéreo. O poeta apreende aqui, portanto, a pureza como um *dado imediato da consciência poética*. Para outras imaginações, a pureza é discursiva, não é nem intuitiva nem imediata. Então é preciso formá-la, numa lenta depuração. Ao contrário, o poeta aéreo conhece uma espécie de *absoluto matinal*, é chamado à pureza aérea "por um mistério em que as formas não desempenham nenhum papel. Curioso de um céu descolorido de onde os pássaros e as nuvens foram banidos. Tornei-me escravo de meus olhos irreais e virgens, ignorantes do mundo e de si mesmos. Potência tranqüila. Suprimi o visível e o invisível, perdi-me num espelho sem aço..." O céu descolorido, ainda mais azul, espelho sem aço de infinita transparência, é dora-

vante o *objeto* suficiente do *sujeito sonhante*. Totaliza as impressões contrárias de presença e de afastamento. Seria sem dúvida interessante estudar o devaneio pancalista sobre esse tema simplificado. Limitemo-nos a algumas observações metafísicas.

III

Se, como acreditamos, o ser que medita é primeiro o ser que sonha, toda uma metafísica do devaneio aéreo poderá inspirar-se na página eluardiana. Nela o devaneio encontra-se integrado em seu justo lugar: antes da representação; o mundo imaginado está justamente colocado *antes* do mundo representado, o universo está colocado exatamente antes do objeto. O conhecimento poético do mundo precede, como convém, o conhecimento racional dos objetos. O mundo é belo antes de ser verdadeiro. O mundo é admirado antes de ser verificado. Toda primitividade é onirismo puro.

Se o mundo não fosse a princípio o meu devaneio, então o meu ser seria imediatamente encerrado em suas representações, sempre contemporâneo e escravo de suas sensações. Privado da vacância do sonho, ele não poderia tomar consciência de suas representações. O ser, para tomar consciência de sua faculdade de representação, deve pois passar por esse estado de *vidente puro*. Diante do espelho sem aço do céu vazio, deve realizar a visão pura.

Com a página de Paul Éluard acabamos, portanto, de adquirir uma espécie de lição pré-schopenhaueriana que constitui um preâmbulo — a nosso ver, necessário — a uma doutrina da representação. Propomos aos filósofos, para traduzir a gênese do ser que medita, a seguinte filiação:

Primeiro o devaneio — ou a admiração. A admiração é um devaneio instantâneo.

Depois a contemplação — estranho poder da alma humana capaz de ressuscitar seus devaneios, de recomeçar seus sonhos, de reconstituir, apesar dos acidentes da vida sensível, sua vida imaginária. A contemplação une mais ainda lembranças que sensações. É mais ainda história que espetáculo. É quando acreditamos contemplar um espetáculo prodigioso de riqueza que o enriquecemos com as lembranças mais diversas.

E, por fim, a representação. É então que intervêm as tarefas da imaginação das formas, com a reflexão sobre as formas reconhecidas, com a memória, desta vez fiel e bem definida, das formas acariciadas.

Uma vez mais, portanto, sobre um exemplo particular afirmamos o papel fundamental da imaginação em toda gênese espiritual. É uma longa evolução imaginativa a que nos leva do devaneio fundamental a um conhecimento discursivo da beleza das formas. Uma metafísica do conhecimento utilitário explica o homem como um grupo de reflexos condicionados. Deixa de fora do exame o homem que sonha, o homem sonhador. É preciso restituir à imagem o seu psiquismo primitivo. A imagem pela imagem, tal é a fórmula da imaginação ativa. É por essa atividade da imagem que o psiquismo humano recebe a *causalidade do futuro*, numa espécie de *finalidade imediata*.

Aliás, se quisermos aceitar viver pela imaginação, para a imaginação, com Éluard, essas horas de *visão pura* diante do azul suave e fino de um céu *de onde estão banidos os objetos*, compreenderemos que a imaginação do tipo aéreo oferece um domínio em que os valores de sonho e de representação são intercambiáveis em seu mínimo de realidade. As outras matérias endurecem os objetos. Assim, no domínio do ar azul, mais que alhures, sente-se que o mundo é permeável ao devaneio mais indeterminado. É então que o devaneio tem realmente profundidade. O céu azul se torna côncavo sob o sonho. O sonho escapa à imagem plana. Em breve o sonho aéreo, de um modo paradoxal, já não tem senão a dimensão profunda. As duas outras dimensões em que se diverte o devaneio pitoresco, o devaneio pintado, perdem seu interesse onírico. O mundo está então do outro lado do espelho sem aço. Possui um além imaginário, um além puro, sem aquém. Primeiro ele não tem *nada*, depois tem um nada *profundo*, em seguida uma *profundidade* azul.

O ganho, da parte do sujeito, não é menor que da parte do objeto, se quisermos meditar filosoficamente partindo, não da representação, mas do devaneio aéreo. Diante do céu azul, de um azul muito suave, descolorido, diante do céu purificado pelo devaneio eluardiano, teremos oportunidade de apreender, no estado nascente, na dinâmica prestigiosa do estado nascente, o sujeito e o objeto — juntos. Diante de um céu de onde estão banidos os objetos nascerá um sujeito imaginário de onde estão banidas as recorda-

ções. O distante e o imediato se entrelaçam. O distante do objeto e o imediato do sujeito. Nova prova de que a comunhão, tão freqüentemente evocada por Schopenhauer, do espírito e da matéria é mais sensível ainda se quisermos situar-nos antes no reino da imaginação que no da representação e estudar — juntos — a matéria imaginária e o espírito imaginante. Um sonho diante de uma fumaça: eis o ponto de partida de uma metafísica da imaginação. O devaneio, essa fumaça, entrará em meu espírito, diz alhures Victor Hugo. O ar azul e seu devaneio têm talvez um paralelismo ainda mais perfeito: menos que um sonho, menos que uma fumaça... a união do meio-sonho e do meio-azul se faz assim no limite do imaginário.

Em suma, o devaneio em face do céu azul — unicamente azul — determina de certa forma uma fenomenalidade sem fenômenos. Em outras palavras, o ser que medita acha-se aí diante de uma fenomenalidade mínima, que ele pode descolorir ou ainda atenuar, *apagar*. Como não seria ele tentado por um nirvana visual, uma adesão à potência sem ato, à potência tranqüila, que se contenta simplesmente em ver, depois em ver o uniforme, depois o descolorido, depois o irreal? Se quiséssemos substituir o *método da dúvida* — método excessivamente virtual, pouco apto a libertar-nos da representação — por um *método de apagamento* — método mais efetivo, pois que tem para si o próprio declive do devaneio —, perceberíamos que o devaneio aéreo permite descer ao mínimo do ser imaginante, isto é, ao *minimo minimorum* do ser pensante.

Extrema solidão em que a matéria se dissolve, se perde. Dúvida que perde sua forma em face de uma matéria duvidosa. Tais deveriam ser para o sujeito solitário, diante de um universo descolorido, as lições de uma filosofia do apagamento. Tentaremos examiná-la numa outra obra. Para circunscrever-nos aos problemas da imaginação, é necessário considerar que representamos aqui um difícil paradoxo, que consistiria em provar o caráter primordial da imaginação descrevendo a atividade de uma imaginação sem imagens, de uma imaginação que encontra seu gozo, sua vida, "apagando as imagens". Mas o simples fato de poder-se colocar o problema do imaginário em termos tão diminutos, diante de um mundo tão pobre de formas como o é um céu azul, demonstra, a nosso ver, o caráter psicologicamente real do problema que evocamos.

Todos os seres que amam o grande devaneio simplificado, simplificante, diante de um céu que não é outra coisa senão "o mundo da transparência", hão de compreender a vaidade das "aparições". Para eles, a "transparência" será a mais real das aparências. Ela lhes dará uma lição íntima de lucidez. Se o mundo é também vontade, o céu azul é vontade de lucidez. O "espelho sem aço" que é um céu azul desperta um narcisismo especial, o narcisismo da pureza, da vacuidade sentimental, da vontade livre. No céu azul e vazio, encontra o sonhador o esquema dos "sentimentos azuis", da "clareza intuitiva", da felicidade de ser claro em seus sentimentos, atos e pensamentos. O narciso aéreo mira-se no céu azul.

IV

A linha de desmaterialização que caracterizamos em algumas de suas fases e em sua transcendência não esgota naturalmente os devaneios dinâmicos que nascem diante de um céu azul. Almas há que trabalham todas as imagens numa dinâmica da intensificação. Vivem com uma intensidade essencialmente emocionante as imagens aparentemente mais tranqüilas. Um Claudel, por exemplo, há de querer uma adesão imediata, ardente. Apreenderá um céu azul por sua matéria primeira. Então a primeira questão será, para ele, diante dessa massa enorme em que nada se mexe, que é um céu azul, um céu abarrotado de azul: "Que é o azul?" O hino claudeliano responderá: "O azul é a escuridão tornada visível." Para *sentir* esta imagem, permitimo-nos mudar o particípio passado, pois, no reino da imaginação, não existe particípio passado. Diremos pois: "O azul é a escuridão tornando-se visível." E é bem por isso que Claudel pode escrever: "O azul entre o dia e a noite indica um equilíbrio, como o prova esse momento tênue em que o navegador, no céu do Oriente, vê as estrelas desaparecerem todas ao mesmo tempo."

Esse tênue momento — tempo admirável da mobilidade íntima —, o devaneio aéreo sabe revivê-lo, recomeçá-lo, restituí-lo. Mesmo diante do céu azul mais fortemente constituído, o devaneio aéreo, o mais ocioso dos devaneios, reencontra a alteridade do escuro e do diáfano, vivendo um ritmo de torpor e de despertar. *O céu azul é uma aurora permanente.* Basta contemplá-lo com os olhos entrecerrados para reencontrar esse momento em que, muito antes das fulgurações de ouro do sol, o universo noturno vai tornar-se aéreo. É vivendo incessantemente esse valor de aurora, esse valor de despertar, que se compreende o *movimento de um céu imóvel*. Como diz Claudel: "Não existe cor imóvel." O céu azul tem o movimento de um despertar.

O azul do céu, assim sonhado, leva-nos ao coração do elementar. Nenhuma substância da terra adquire tão imediatamente sua qualidade elementar como um céu azul. O céu azul é verdadeiramente, em toda a força do termo, uma imagem elementar. Dá à sua cor azul uma ilustração indelével. O primeiro azul é para sempre o azul do céu. É, diz Claudel, anterior à palavra. "O azul, seja como for, é algo de elementar e de geral, de fresco e de puro, de anterior à palavra. Convém a tudo quanto envolve e banha... É o manto da Puríssima..."

O céu liso, azul ou dourado, é às vezes sonhado em tal unidade que parece dissolver todas as cores em sua cor unitária. O azul é então tão poderoso que assimila o próprio vermelho. Na *Léda sans cygne*, d'Annunzio escreve: "O ouro solar e o pólen silvestre, misturados, já não passavam, na palpitação do vento, de uma única e mesma poeira. Os pinheiros, na ponta de cada agulha, traziam uma gota de azul." Como dizer melhor que a árvore fremente destila céu azul? Fazer sentir com um único signo, com "uma gota de azul", a participação numa impressão cósmica, tal é a função do poeta[6].

Às vezes, é por um contraste que o azul do céu assume sua função azulante. Em versos comentados por Hugo von Hofmannsthal, encontra-se este poderoso devaneio do contraste: "O *ano da alma* começa por uma paisagem de outono." Eis o seu céu:

O sorriso das distantes, luminosas margens,
O azul inesperado das puras nuvens
Ilumina as lagoas e as veredas de cores variegadas.

Der Schimmer ferner lächelnder Gestade,
Der reinen Wolken unverhoffte Blau
Erhellt die Weiher und die bunten Pfade.[7]

6. Cf. Hauptmann, *Le mécréant de Soana*, trad. fr., p. 111.
7. Stefan George, *Das Jahr der Seele*.

E o poeta ajunta, em seu admirável *Entretien sur la poésie*: "Isto é belo. Isto respira outono. O *azul inesperado das puras nuvens* é ousado, pois é entre as nuvens que se oferecem essas baías de um azul que faz sonhar com o verão; mas é certo que só as vemos na orla das nuvens *puras*, no céu outonal que em toda parte, alhures, se apresenta asperamente retalhado. Goethe teria amado essas puras *nuvens*. E o *azul inesperado* é perfeito. É lindo. Sim, é bem o outono."[8]

"Há aqui (verdadeiramente) o outono, e mais que o outono", porque o poeta soube transmitir a lembrança inesperada do brilho de outras eras, de um verão desaparecido. Assim, a imagem literária possui uma dimensão a mais que a imagem visual; possui a lembrança, e o outono literário sente que ela termina um verão. "Nossos sentimentos, nossos esboços de sentimentos, todos os estados mais secretos e mais profundos do nosso ser íntimo não estarão enlaçados, da mais estranha maneira, com uma paisagem, com uma estação do ano, com uma propriedade do ar, com um sopro?" Parece que a paisagem de Hugo von Hofmannsthal tem uma idealidade especial. É não somente um *estado de alma*, segundo a fórmula de Amiel, mas um *estado de alma antigo*[9]. O azul de outono é o azul de uma lembrança. É uma lembrança azulante que a vida vai apagar. Compreende-se então que von Hofmannsthal possa falar das "paisagens da alma, paisagens infinitas como o espaço e o tempo (cuja) aparição suscita em nós um novo sentido, superior a todos os sentidos" (p. 171). E, do mesmo modo, O. de Milosz (*Les éléments*, 1911, p. 57): "Paisagens puras sonham em minha memória." São paisagens sem desenho, que vivem num matiz suave e cambiante, como uma lembrança.

V

Por vezes, contudo, um devaneio mais atual retorna aos seus desenhos. O céu azul é então um *fundo* que legitima a teoria de um

8. Hugo von Hofmannsthal, *Écrits en prose*, trad. fr. Ch. Du Bos, p. 152.

9. Antes de Amiel, Byron dissera: "Para mim, as altas montanhas são um estado de alma."

... and to me
High mountains are a feeling.

homo faber cósmico, de um demiurgo que retalha a paisagem com brutalidade. Nesse retalhar primitivo, a terra se separa do céu. A verde colina desenha-se contra o céu azulado numa espécie de perfil absoluto, de um perfil que não acariciamos, que não obedece mais à lei do desejo.

Na escala cósmica, o azul do céu é um fundo que dá forma a *qualquer* colina. Por sua uniformidade, ele se destaca primeiro de todos os devaneios que vivem numa imaginação terrestre. O azul do céu é antes de tudo o espaço onde não há mais nada a imaginar. Mas, quando a imaginação aérea se anima, então o fundo se torna ativo. Suscita no sonhador aéreo uma reorganização do perfil terrestre, um interesse pela zona em que a terra se comunica com o céu. O espelho de uma água se oferece para converter o azul do céu num azul mais substancial. Um movimento azul pode brotar. Eis, por exemplo, o martim-pescador. "É o pássaro mais depressa classificado... É o relâmpago azul que a luz e a água trocam entre si."[10] A terra mais inerte acaba por mover-se, por arejar. Para o sonhador aéreo, ela se converte por seu turno num fundo, e forças que convergem para esse fundo se animam na imensa uniformidade azul. Assim, sob a forma mais sonhadora e mais móvel, a imaginação encontra elementos de uma *Gestalttheorie* que trabalha sobre um universo desdobrado.

VI

O fato de um céu azul ser um espaço que não oferece nenhum pretexto para a ação imaginativa explica por que em certas poéticas ele recebe outro nome. Assim, para Hölderlin, o céu imenso, azul e ensolarado é o éter. Esse éter não corresponde a um quinto elemento, representa simplesmente o ar tônico e claro cantado sob um nome erudito. A srta. Geneviève Bianquis não se engana a este respeito (*Introduction aux poésies*, p. 16): O éter, a alma do mundo, o ar sagrado, é "o ar puro e livre das alturas, a atmosfera de onde descem até nós as estações do ano e as horas, as nuvens e a chuva, a luz e o raio; o azul do céu, símbolo de pureza, de altura, de transparência, é, como a noite de Novalis, um mito poliva-

10. F. Jammes, *Le poète rustique*, p. 215.

lente''. E a srta. Bianquis cita *Hiperion*, em que Hölderlin escreve: ''Irmão do Espírito que nos anima poderosamente com sua chama, Ar Sagrado! como é belo pensar que me acompanhas onde quer que eu vá, onipresente, imortal.'' Essa vida no éter é uma volta à proteção do pai. *Vater Aether*!, repete a invocação hölderliniana numa síntese da felicidade e da força. Não há éter sem uma espécie de polivalência onde se permutam luz e calor, tonicidade e grandeza. Outro poeta, numa época de exaltação religiosa, medita como Hölderlin. ''Eu me abismava em Deus, como o átomo flutuando no calor de um dia de estio se eleva, se afoga, se perde na atmosfera e, tornando-se transparente como o éter, parece tão aéreo como o próprio ar e tão luminoso como a luz.'' (Lamartine, *Les confidences*, p. 108) Aliás, reuniríamos facilmente muitos outros exemplos que provariam não ser o éter, entre os poetas, um elemento ''transcendente'', mas apenas a síntese do ar e da luz.

VII

Do tema do céu azul pode-se aproximar o tema da miragem. A miragem é um tema de devaneio que só se prende ao real pelo gênio dos contistas. Entre os escritores que com ele animam um conto, haverá um entre mil que tenha jamais sido verdadeiramente seduzido por uma miragem? O contista espera encontrar um leitor entre mil que tenha também tido essa experiência? Mas a palavra é tão bela, a imagem tão grande, que a miragem resulta numa imagem literária que não se desgasta. Ela explica o comum pelo raro, a terra pelo céu.

Aí está, portanto, um fenômeno que pertence quase que totalmente à literatura, um fenômeno literário abundante que tem poucas oportunidades para se reforçar diante de um espetáculo real. É uma imagem cósmica quase ausente do cosmos. A miragem é como o sonho vão de um cosmos adormecido sob um calor de chumbo. E, na literatura, a miragem aparece como um sonho reencontrado.

A miragem pertence à literatura do céu azul ensolarado. Não poderemos negar a marca aérea se pensarmos, por exemplo, na cidade de *Le voyage d'Urien*, na ''cidade miraginosa'' toda em picos

''perdidos nas nuvens'', toda em minaretes pontiagudos cantando a aurora, os muezins respondendo uns aos outros ''como as cotovias''[11].

A miragem pode servir-nos para estudar a contextura do real e do imaginário. Parece com efeito que, na miragem, fenômenos ilusórios vêm se formar sobre um tecido fenomenal mais constante, e vice-versa, os fenômenos terrestres vêm revelar aí sua idealidade. Que imagens vãs venham correr sobre o céu azul, eis um fato que dá uma espécie de realidade a esse espaço que tem já uma cor em sua essência. Explica-se que Goethe fale, a propósito do azul do céu, de um fenômeno fundamental, de um *Urphânomen*: ''O azul do céu nos manifesta a lei fundamental da cromática. Não se busque nada por detrás dos fenômenos: eles próprios são a lição.'' ''Quando repouso finalmente sobre o *Urphânomen*, sem dúvida é apenas por resignação; mas há uma grande diferença entre resignar-me aos limites da humanidade ou ao interior das limitações de minha individualidade limitada.'' Esses pensamentos de Goethe, citados precisamente por Schopenhauer[12], parecem-nos designar o céu azul como a imagem menos relativa ao indivíduo que o contempla. Ela resume a imaginação aérea. Determina uma sublimação extrema, uma adesão a uma espécie de imagem simples absoluta, indecomponível. Diante do céu azul, pode-se simplificar o pensamento schopenhaueriano: ''O mundo é a minha representação'', traduzindo-o por: o mundo é a minha representação azul, aérea, distante. O céu azul é a minha miragem. Fórmulas que dariam uma *metafísica mínima* na qual a imaginação, restituída à vida elementar, reencontraria as forças primitivas que a impelem a sonhar.

11. André Gide, *Le voyage d'Urien, Oeuvres complètes*, pp. 294-295.
12. Schopenhauer, *Ueber das Sehn und die Farben*, Introdução.

CAPÍTULO VII

AS CONSTELAÇÕES

> Oh que Touro, que Cão, que Ursa,
> Que objetos de vitória enorme,
> Quando adentra nos tempos sem recurso
> A alma impõe ao espaço informe.
>
> PAUL VALÉRY, *Charmes*, Ode secrète

I

Sobre esse imenso quadro de uma noite cerúlea, o devaneio matemático escreveu épuras. São todas falsas, deliciosamente falsas, essas constelações. Unem, numa mesma figura, astros totalmente estranhos. Entre pontos reais, entre estrelas isoladas qual diamantes solitários, o sonho constelante traça linhas imaginárias. Num pontilhismo reduzido ao mínimo, esse grande mestre de pintura abstrata que é o sonho vê todos os animais do zodíaco. O *homo faber* — preguiçoso fabricante de carroças — põe no céu a carroça sem roda; o agricultor que sonha com suas colheitas desenha uma simples espiga dourada. Assim, diante de tal exuberância das forças da imaginação projetante, quão divertida é esta definição lógica de um dicionário: "Constelação: grupo de um certo número de estrelas fixas para o qual, com o fito de ajudar a memória, supôs-se uma figura, quer de homem, quer de animal, quer de planta, e se deu um nome para distingui-lo dos demais grupos da mesma espécie" (Bescherelle)! Nomear as estrelas para "aliviar a memória", que desconhecimento das forças falantes do sonho! Que ignorância dos princípios de projeção imaginária do devaneio! O zo-

díaco é o teste de Rorschach da humanidade criança. Por que se fez dele eruditos hieróglifos, por que se substituiu o céu da noite pelo céu dos livros?

Há no céu tantos sonhos que a poesia, embaraçada pelas velhas palavras, não conseguiu nomear! A quantos escritores da noite gostaríamos de dizer: "Regresse ao princípio do devaneio; o céu estrelado nos é dado não para conhecer, mas para sonhar." É um convite aos sonhos constelantes, à construção fácil e efêmera das mil figuras dos nossos desejos; as estrelas "fixas" têm por missão fixar sonhos, comunicar sonhos, reencontrar sonhos. Assim, o sonhador tem a prova da universalidade do onirismo. Esse carneiro, jovem pastor, que tua mão acaricia sonhando, ei-lo pois lá em cima, girando docemente na noite imensa! Será que o encontrarás amanhã? Designa-o para teu companheiro. Começai os dois a desenhá-lo, a conhecê-lo, a tratá-lo por tu. Provareis a vós mesmos que tendes a mesma visão, o mesmo desejo, e que, na própria noite, na solidão noturna, vedes passar os mesmos fantasmas. Como a vida se engrandece quando os sonhos se desposam!

Compreenderemos como a imaginação do céu é falseada, bloqueada pelo conhecimento dos livros, se nos dermos ao trabalho de reler algumas páginas nas quais os escritores, espontaneamente, em proveito de um "conhecimento" tão pobre quanto inerte, perderam o caminho dos sonhos. Teremos então, talvez, uma base para propor uma espécie de contrapsicanálise que deveria destruir o consciente em benefício de um *onirismo constituído*, única maneira de restituir ao devaneio sua continuidade repousante. "Conhecer" as constelações, nomeá-las como nos livros, projetar sobre o céu um mapa escolar do céu, é brutalizar nossas forças imaginárias, é retirar-nos o benefício do onirismo estrelado. Sem o peso dessas palavras que "aliviam a memória" — a memória das palavras, essa grande preguiçosa que se recusa a sonhar —, cada noite nova seria para nós um devaneio novo, uma cosmogonia renovada. O consciente malfeito, o consciente acabado é tão nocivo para a alma sonhadora quanto o inconsciente amorfo ou deformado. O psiquismo deve encontrar o equilíbrio entre o imaginado e o conhecido. Esse equilíbrio não se satisfaz com vãs substituições em que, subitamente, as forças imaginantes se vêem associadas a esquemas arbitrários. A imaginação é uma força primeira. Deve nascer na solidão do ser imaginante. Como sempre, é mister partir, para com-

preender a contemplação, de uma fórmula schopenhaueriana: *a noite estrelada é a minha constelação*. É ela que me dá a consciência de meu poder constelante. Põe-me nos dedos, como diz o poeta, esses cálices sem peso, essas flores de espaço...[1]

II

Essa oportunidade de contrapsicanálise em favor de uma purificação do imaginário, vamos encontrá-la numa autora que foi uma grande sonhadora do coração e uma sonhadora muito pobre dos olhos. George Sand — que lemos apaixonadamente por seu gênio na imaginação da bondade simples — oferece, a nosso ver, um bom exemplo de romantismo noturno bloqueado, de onirismo endurecido em seu germe por uma camada de conhecimento frustos.

Com efeito, em muitas páginas das obras de George Sand, o devaneio diante do céu estrelado degenera numa lição de astronomia cujo pedantismo se presta ao riso. Quando André começa a amar a meiga e fina Geneviève, "ensina-lhe" primeiro a botânica, isto é, o nome científico das flores. Explica-lhe em seguida os mistérios do céu noturno[2]. "André, feliz e orgulhoso, pela primeira vez em sua vida, de ter algo a ensinar, começou a explicar-lhe o sistema do universo, tendo o cuidado de simplificar todas as demonstrações e de torná-las compreensíveis à inteligência de sua aluna... Ela compreendia rapidamente; havia momentos em que André, transportado, a acreditava dotada de faculdades extraordinárias..." De volta à sua solidão, Geneviève (p. 103), "quando a noite veio, sentou-se numa elevação plantada de nespereiras e contemplou o nascer desses astros cujo movimento André lhe tinha explicado... Sentia já o efeito dessas contemplações em que a alma parece sair de sua prisão terrestre e voar para regiões mais puras..." Assim, as atividades imaginárias e intelectuais que vivem nos antípodas uma da outra são aqui confundidas. A escritora, que nos devia uma psicologia dessa libertação da alma por ela evocada, dessa extensão da alma que o sonho estrelado nos proporciona, ofereceu-nos idéias. E que idéias, se pensarmos que, em sua correspondên-

1. Cf. Guy Lavaud, *Poétique du ciel*, 1930, p. 30.
2. George Sand, *André*, Ed. Calmann-Lévy, p. 87.

cia, George Sand escreve sem pestanejar: "Deverias estudar astronomia, aprenderias em oito dias!" Ao longo de toda a obra da romancista poderemos perceber a influência dessa "estrela intelectualizada" que é pobremente meditada como um "sol longínquo".

Numa contemplação tão facilmente científica, as constelações virão pôr um nome no céu, pouco mais que um nome. As belas Plêiades, a estrela do Capricórnio, o Escorpião, virão dar sonoridade a uma paisagem noturna. O nome, por si só, é uma astronomia; às vezes George Sand confunde Vênus com Sirius — Sirius é sua estrela favorita. Deve brilhar nos instantes dramáticos de suas noites. Claro, essa fúria de nomear as estrelas não é específica de George Sand. Poderíamos denunciá-la em numerosos poetas.

Assim, em *La nef*, de Élémir Bourges, encontraremos inumeráveis exemplos desse *pathos* do céu estrelado. O autor moderno, falando dos céus antigos, não hesitará em discernir na noite "esferas colossais que se atraem" (p. 254). "Adora como deus supremo o Uraniano que forma a substância dos astros, das almas e dos espíritos. Vê! Num só dos meus raios, milhares de mundos rolam. Em toda parte teu olhar descobre, para além desse ínfimo universo em que a Terra pende de sua corrente, esferas, fogos multicores, mais numerosos que as vagas dos rios ou as folhas das florestas. E essas esferas colossais, por sua vez, voam, atraídas por outras esferas, que outras esferas ainda, girando entre suas chamas de fósforo e seus tufões borrascosos, arrebatam na dança sem fim de sua eterna alegria."

Em nenhum momento de sua gênese que mistura os gêneros, que reúne os sonhos antigos a conhecimentos newtonianos, Bourges chega a participar, a fazer seu leitor participar da vida noturna, da lenta cosmogonia da noite e de suas luzes. Sonhada dinamicamente, a Noite é uma força lenta. Não aceita esse fragor e esses rolamentos que atravessam a obra de Bourges.

Parece-nos, portanto, que a verdadeira poesia, a poesia nativa, deve restituir ao anonimato as grandes formas da natureza. Nada se acrescenta ao poder de evocação murmurando o nome de Betelgeuse quando esta estrela brilha no céu. Como é que a gente sabe, pergunta uma criança, que ela se chama Betelgeuse? A poesia não é uma tradição, é um sonho primitivo, é o despertar das imagens primeiras.

Nossas críticas, aliás, nada têm de absoluto. Mesmo sobre os maus empregos de um nome evocador, pode-se reencontrar na imaginação moderna a ação de uma imagem primeira. Longe de qualquer desenho, por uma espécie de encantamento verbal, a constelação aparece então como uma *imagem literária pura*, isto é, como uma imagem que só pode valer em literatura. Quando George Sand escreve, em *Lélia* (ed. Calmann Lévy, t. II, p. 73): "As pálidas estrelas do Escorpião afundaram uma a uma no mar... Ninfas sublimes, irmãs inseparáveis, pareciam enlaçar-se uma à outra e arrastar-se num convite às castas volúpias do banho", não cabe pensar que um leitor irá reconhecer o espetáculo evocado. Sabe ele porventura que a constelação do Escorpião reúne quatro estrelas? Mas, pela imagem dos astros docemente arrastados num movimento comum — imagem que não vale senão em literatura —, a contemplação de Lélia assume um valor dinâmico. Um verdadeiro poeta põe um poema em movimento em poucos versos:

Grandes ondas consteladas
Despertam na noite que treme e empalidece,

diz Charles van Lerberghe[3]. Seguindo o movimento progressivo sugerido por Lélia, sentimos as estrelas desaparecerem sucessivamente no mar. O sonhador lhes dá um movimento de conjunto, e a constelação, assim animada, faz girar todo o céu estrelado. Sem dúvida, um escritor apressado nos diria que as estrelas desaparecem uma a uma no mar, e o leitor, sempre exagerando o esquematismo dos livros, já não pensaria senão na aurora próxima. O leitor "salta as descrições" porque não lhe foi ensinado a saborear a "imaginação literária".

Assim, aos nossos olhos, uma das principais funções da imagem literária é seguir e traduzir um dinamismo da nossa imaginação. É mais natural fazer dormir dinamicamente uma constelação que uma estrela isolada. A imaginação tem necessidade de um alongamento, de uma câmera lenta. E, em particular, mais que qualquer outra, a imaginação da matéria noturna tem necessidade de lentidão. Como é falsa essa literatura que apressa tudo, que não

3. Charles van Lerberghe, *Entrevisions*, Bruxelas, 1898, p. 49.

nos deixa tempo para ler suas imagens! Ela não nos dá, sobretudo, tempo para prolongá-las na seqüência normal dos sonhos que toda leitura deve suscitar.

III

Se refletirmos precisamente na lição de dinamismo imaginário que as constelações nos dão, perceberemos que elas ensinam uma espécie de absoluto da lentidão. Delas se pode dizer, como o faria um bergsoniano: só percebemos que elas giraram, nunca as vemos girar. O céu estrelado é o mais lento dos móbeis naturais. Na ordem da lentidão, é o primeiro móbil. Essa lentidão confere um caráter suave e tranqüilo. É o objeto de uma adesão inconsciente que pode dar uma impressão singular, uma impressão de leveza aérea total. As imagens da lentidão juntam-se às imagens da gravidade da vida. Como observa René Berthelot[4]: "A lentidão solene dos movimentos rituais nas cerimônias não cessou de ser comparada à dos movimentos astrais."

Parece-nos que o poema em prosa[5] *La Bacchante*, de Maurice de Guérin, recebeu dessa "viagem imóvel" das constelações no céu uma grande parte de seu encanto indefinível. Recordemos essa página admirável. O ser se anima nas alturas de uma vida aérea. "Eu me elevei até essa altura das montanhas que recebe o passo dos imortais; pois, entre eles, uns se comprazem em percorrer a seqüência de montes, mantendo sua marcha inabalável sobre as ondulações dos cimos... Chegada a tais alturas, obtive os dons da noite, a calma e o sono... Mas esse repouso foi semelhante ao dos pássaros amigos do vento e levados incessantemente em suas correrias..." E parece que a sonhadora dorme a vida das altas folhagens, rejubilando-se, até no sono delas, "com os ataques do vento", com uma alma que "se entreabre aos menores alentos sobrevindos na cumeeira dos bosques".

É então que esse ser dormente *na altura do verdadeiro sono aéreo*, vai reviver o mito de Calisto, amada de Júpiter, levada ao céu pela mercê do deus (p. 45): "Júpiter... tirou-a dos bosques para associá-la às estrelas e conduziu seus destinos num repouso de que eles não podem mais afastar-se. Ela recebeu sua morada no fundo do céu tenebroso... O céu dispõe à volta dela as mais antigas de suas sombras e lhe faz respirar o que ele possui ainda dos princípios da vida... Penetrada de uma embriaguez eterna, Calisto se queda inclinada sobre o pólo, enquanto a ordem inteira das constelações passa e abaixa seu curso na direção do oceano; assim, durante a noite, guardava eu a imobilidade no cimo dos montes..."

4. René Berthelot, "L'astrobiologie et la pensée de l'Asie", *Revue de métaphysique et de morale*, outubro de 1933, p. 474.

5. Maurice de Guérin, *Morceaux choisis*, Mercure de France, p. 39.

Aqui, estamos ainda em presença de uma *imagem literária absoluta*. Com efeito, a constelação de Calisto não é evocada em sua forma; o poeta evita comentar a lenda que nos reconduziria a lições de mitologia escolar. Mal lembra ele que Calisto, em sua vida terrestre, foi "revestida de uma forma selvagem pelo ciúme de Juno". E tampouco o poeta faz brilhar as luzes dessa constelação. Toda a vida da imagem, no poema de Guérin, pertence à *imaginação dinâmica*. A constelação é então, nesse poema, uma imagem dos olhos fechados, a pura imagem do movimento lento, tranqüilo, celeste, do movimento sem devir e sem interrupção, estranho a todos os golpes do destino, a toda a sedução das metas. Em sua contemplação, o ser vivo aprende a animar-se do interior, aprende a viver o tempo regular, o tempo sem impulso e sem choque. É o *tempo da noite*. O sonho e o movente nos proporcionam, nessa imagem, a prova de seu acordo temporal. O tempo do dia atravessado por mil tarefas, disperso e perdido em gestos desenfreados, vivido e revivido na carne, aparece em toda a sua vaidade. O ser que sonha na noite serena encontra o maravilhoso tecido do *tempo que repousa*.

Vivida em tal devaneio, a constelação é, mais que uma imagem, um hino. E esse hino, só "a literatura" pode cantá-lo. É um hino sem cadência, uma voz sem volume, um movimento que transcendeu suas finalidades e encontrou a verdadeira matéria da lentidão. Ouviremos a música das esferas quando tivermos acumulado bastante metáforas, as mais diversas metáforas, ou seja, quando a imaginação for restabelecida em seu papel vivo como guia da vida humana.

Releiamos *La Bacchante* de Maurice de Guérin com os temas da imaginação aérea e da imaginação dinâmica, e encontraremos o exemplo de uma obra que nada deve a uma inspiração antiga, mas que é, ao contrário, atual, viva. Nas últimas linhas podere-

mos apreender a ação de uma imagem não designada, não desejada em sua forma e que só opera por sua indução imaginária. É, de forma muito precisa, a indução puramente dinâmica da constelação. É por ela que o sonhador se associa ao movimento, ao destino do céu estrelado (p. 51): "... Elevei-me nas pegadas dessa bacante que caminhava à nossa frente como a Noite, quando, a cabeça virada para chamar as sombras, ela se dirige para o Ocidente..."

IV

Para melhor nos convencermos da beleza dinâmica da imagem guériniana, o melhor será talvez aproximar dela uma imagem furiosa, como aquela de que encontramos numerosos exemplos em *La nef*, de Élémir Bourges (p. 45): "Falo-te, tu que levas sem freio, no meio dos vórtices estrelados, esse pássaro-cavalo de penas de águia. Certamente, já que ouço teus gritos, os meus hão de chegar a ti. Quem és tu, guerreiro? Um homem? Um deus? Um demônio intermediário? Responde! Que inimigo celeste precipita através do Urano o sulco abrasado do teu vôo? Vives em paz com a terra? É o morticínio e o terror que estão sentados sobre tua lança?" E ainda (p. 47) esse Belerofonte de excessiva cor: "Ha! ha! ha! meu escudo, onde se retorce a ardente serpente do raio, queima minha carne até os ossos. A estrela fúlgida acesa na cimeira do meu elmo de bronze cola-se ao meu cérebro que arqueja... Meus olhos saltam das órbitas. Ofego..." Se julgarmos essa fábrica dos "monstros uranianos" aplicando o princípio que Maurice Boucher, com muita profundidade, chama de as quatro dimensões da palavra poética: o sentido, o halo, a encosta e a idade, reconheceremos que o Belerofonte de Élémir Bourges carece dessa quádrupla profundidade. Aqui, ao contrário da Bacante guériniana, a tradição confunde as idades. As alusões vêm dos livros. O movimento desenfreado não segue a encosta da noite. O sentido e o halo oníricos faltam a tal ponto que nenhum devaneio pode nascer na alma do leitor. Élémir Bourges não parece ter vivido pela imaginação nenhuma das forças do uranotropismo tão característico entre os verdadeiros sonhadores da noite.

V

A luz branda e brilhante das estrelas enseja também um dos devaneios mais constantes, mais regulares: o devaneio do olhar. Pode-se resumir todos os seus aspectos numa única lei: *no reino da imaginação, tudo o que brilha é um olhar*. Nossa necessidade de tutear é tão grande, a contemplação é tão naturalmente uma confidência, que tudo o que olhamos com olhar apaixonado, na aflição ou no desejo, nos devolve um olhar íntimo, um olhar de compaixão ou de amor. E quando, no céu anônimo, fixamos uma estrela, ela se torna a *nossa* estrela, cintila para nós, seu fogo cerca-se de um pouco de lágrima, uma vida aérea vem aliviar em nós os padecimentos da terra. Parece então que a estrela vem até nós. Em vão a razão nos repete que ela está perdida na imensidão: um sonho de intimidade aproxima-a do nosso coração. A noite nos isola da terra, mas devolve-nos os sonhos da solidariedade aérea.

Uma psicologia da estrela e uma cosmologia do olhar poderiam desenvolver-se em longas reciprocidades. Elas se apresentariam numa curiosa unidade de imaginação. O exame dessa unidade imaginária exigiria longos estudos. Reuniríamos sem dificuldade inumeráveis referências colhidas nas obras poéticas de todos os países e de todos os tempos. Citemos apenas uma página em que o sonho do olhar da estrela atinge sua força cosmológica extrema. Extraímo-la da obra de O. de Milosz[6]. Na *Épître à Storge*, após uma meditação das distâncias infinitas diante do *espaço estelar*, surge essa prova repentina da união dos olhares: "Sei de duas estrelas singularmente ardentes em nosso pobre céu astronômico, duas confidentes fiéis, formosas e puras, que eu acreditava separadas de seu amigo por distâncias inimagináveis. Ora, uma noite destas, tendo uma grande mariposa caído da lâmpada sobre a minha mão, senti a terna curiosidade de interrogar seus olhos flamejantes..."

Sim, duas estrelas gêmeas são já para nós um rosto que nos fita, e, numa exata recíproca, dois olhos que nos dão seu olhar, por estranhos que sejam à nossa própria vida, têm sobre nossa alma uma influência estelar. Num instante, eles rompem a nossa solidão. Ver e olhar trocam aqui seu dinamismo: recebemos e damos. Já não existe distância. Um infinito de comunhão suprime um infinito de grandeza. O mundo das estrelas toca a nossa alma: é o mundo do olhar.

6. O. V. de Milosz, *Ars Magna*, p. 16.

CAPÍTULO VIII

AS NUVENS

Jogo das nuvens — jogo da natureza, essencialmente poético...

NOVALIS, *Fragments*
(trad. fr. ed. Stock, p. 132)

I

As nuvens contam-se entre os "objetos poéticos" mais oníricos. São os objetos de um onirismo do pleno dia. Determinam devaneios fáceis e efêmeros. Por um instante estamos "nas nuvens" e, ao regressarmos à terra, somos docemente ridicularizados pelos homens positivos. Nenhum sonhador atribui à nuvem o grave significado dos demais "signos" do céu. Em suma, o devaneio das nuvens recebe um cũnho psicológico particular: é um *devaneio sem responsabilidade*.

O aspecto imediato desse devaneio é o de ser, como já se disse tantas vezes, um jogo fácil das formas. As nuvens são uma matéria de imaginação para um amassador preguiçoso. Sonhamo-las como um chumaço ligeiro que se trabalhasse a si mesmo. O devaneio — como o faz freqüentemente a criança — comanda o fenômeno mutável dando-lhe uma ordem já executada, já em via de execução: "Grande elefante! estique a sua tromba", diz a criança à nuvem que se alonga. E a nuvem obedece[1].

1. Tieck, *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*, 1853, t. XXIV, p. 9: "Die unterhaltendsten Spaszmacher sind die Wolken."

Para ressaltar a importância da nuvem nos temas religiosos da Índia, Bergaigne[2] escreve muito justamente: "A nuvem que encerra essas águas, a nuvem não somente mugidora e murmurante, mas também móvel, parece oferecer-se por si mesma aos jogos do zoomorfismo." Se o zoomorfismo da noite é estável nas constelações, o zoomorfismo do dia está em constante transformação na nuvem. O sonhador tem sempre uma nuvem a transformar. A nuvem nos ajuda a sonhar a transformação.

Nunca seria demasiada a importância que atribuímos a esse caráter *autoritário* do devaneio que confere a si mesmo o mais gratuito dos poderes criadores. Esse devaneio trabalha pelo olho. Bem meditado, pode trazer-nos luzes sobre as estreitas relações da vontade e da imaginação. Diante desse mundo de formas mutáveis, em que a *vontade de ver*, superando a passividade da visão, projeta os seres mais simplificados, o sonhador é mestre e profeta. É o *profeta do minuto*. Ele diz, num tom profético, o que se passa presentemente sob seus olhos. Se, num canto do céu, a matéria desobedece, alhures outras nuvens já prepararam esboços que a *imaginação-vontade* vai completar. Nosso desejo imaginário se liga a uma forma imaginária preenchida com uma matéria imaginária. Certamente, para o devaneio taumaturgo, todos os elementos são bons, o mundo inteiro pode se animar sob a ordem de um olhar magnético. Mas é com as nuvens que a tarefa se torna a um tempo grandiosa e fácil. Nesse amontoado globuloso, tudo rola ao nosso gosto, montanhas deslizam, avalanches desmoronam e depois se acomodam, os monstros inflam e depois se devoram um ao outro, todo o universo se regula segundo a vontade e a imaginação do sonhador.

Por vezes a mão do modelador acompanha até o céu o devaneio amassador. O sonho "põe a mão na massa", num trabalho enorme, demiúrgico. Jules Supervielle, em *Boire à la source*, segue no céu do Uruguai animais mais belos que os animais do pampa, animais que "não morrem. Vemo-los somente desaparecer, e sem sofrimento, sob os nossos olhos. Suas formas são instáveis, sempre inquietas, mas tão doces de acariciar, diria eu, se isso não fosse pura loucura! As nuvens". E Christian Sénéchal, que cita esse texto[3], acrescenta: "A expressão deve ser retida e reunida aos inúmeros exemplos de tomada de posse do mundo pelas mãos. J. Supervielle tem o dom de afagar as nuvens do mesmo modo que o escultor, que, com a mão, modela contornos invisíveis para outros que não ele." Christian Sénéchal pede justamente à crítica literária (p. 53) para não limitar-se à distinção comum das imaginações visuais e das imaginações auditivas, distinção brutal que nos afasta de tantas notações profundas sobre a vida imaginária, de tantas intuições dinâmicas diretas. Sem uma imaginação propriamente dinâmica, formada no dinamismo da mão, como compreender os versos de Supervielle:

2. Bergaigne, *La religion védique*, t. I, p. 5.
3. Christian Sénéchal, *Jules Supervielle, poète de l'univers intérieur*, p. 142.

As mãos deram seu nome ao sol, ao dia lindo.
Chamaram "tremor" a essa leve hesitação
Que lhes vinha do coração humano ao outro extremo das veias quentes.
Miracle de l'aveugle

Ou ainda, em *L'amour et les mains*:

E, segurando em minhas mãos vossas palmas prisioneiras,
Eu refarei o mundo e as nuvens cinzentas.

Textos tanto mais importantes para nós quanto se pode ver neles a prova de que a mão não é necessariamente *terrestre*, não está necessariamente ligada à geometria do objeto tangível, próximo, resistente. O modelador de nuvens, com mão imensa, pode aparecer-nos como um especialista da matéria aérea. Precisamente, o livro de Sénéchal procura mostrar, em Jules Supervielle (p. 41), uma personalidade "ávida de agarrar o mundo invisível com as *mãos*, (personalidade que) não é menos capaz da mais aérea e sutil *fantasia* e do *sonho* mais livre das coações da terra"[4].

É verdadeiramente por um manuseio suave e lento que se constituem as imagens de Supervielle; elas convidam o leitor a constituí-las por sua vez, sem aceitar os dados prontos da visão. Assim, lê-se em *Ville natale*[5]:

4. "O modelador das nuvens" tem ainda a grande vantagem de uma matéria cósmica abundante. Pode empilhar o Pélion sobre o Ossa. *Lucrécio*, VI, pp. 188 e ss.:
Contemplator enim, quum montibus assimilata
Nubila portabunt venti transversa per auras
Aut ubi per magnos montes cumulata videbis
Insuper esse aliis alia...
5. Jules Supervielle, *Gravitations*, p. 159.

Na rua, crianças, mulheres
Semelhantes a belas nuvens,
Reuniam-se para procurar sua alma
E passavam da sombra ao sol.

Quem compreender *dinamicamente* esses versos há de sentir suas mãos *modelarem a penugem*. Pegará primeiro, no fundo do cesto, num lindo dia de verão, um floco esquecido. Em seu devaneio do desdobramento, da aeração de uma matéria por demais cerrada, dará à matéria abundante sua parte de branca luz; sonhará com o cordeiro, com a criança, com o cisne celeste. Relerá melhor uma estrofe anterior:

As palmeiras, encontrando uma forma
Onde balançar seu prazer puro,
Chamavam de longe os pássaros.

De igual modo, a nuvem chama todos os flocos ligeiros, todas as penugens brancas, todas as asas cândidas. O sonho da fiandeira se desenrola até o céu. Releiamos o conto de George Sand *La fileuse de nuage* (*A fiandeira de nuvem*) e veremos que o segredo ou a esperança da fiandeira sonhadora é tecer tão finamente quanto as nuvens que abrandam e coam a luz do céu[6].

D'Annunzio desenvolveu essa imagem (*Poésies*, Élégies romaines, trad. fr. Hérelle, p. 244):

Últimas nuvens, tramas ligeiras por onde passa o fino crescente da lua, como uma naveta de ouro.
A naveta aérea executa uma obra silenciosa: ora se esconde, ora volta a cintilar entre os fios raros.
Muda, a mulher pensativa a segue nos ares, com olhos puros que olham mais longe: — mais longe que a vida, inutilmente!

A imagem dos pássaros — quase sempre as andorinhas — que tecem fios invisíveis no céu azul apresenta-se como uma síntese do movimento alado e do floco nebuloso. Lê-se em *Le mécréant de*

6. F. L. W. Schwartz, *Wolken und Wind, Blitz und Donner*, Berlim, 1879, p. 5, nota numerosos mitos em que a matéria da nuvem é fiada. Schwartz, em sua confiança total na mitologia naturalista, coloca no céu as três Parcas: as três fiandeiras representam a Aurora, o Dia e a Noite.

Soana[7]: "E as vozes dos pássaros... reuniam por sobre as cavidades do poderoso vale rochoso, como numa rede, seus fios invisíveis, infinitamente tênues... E não era maravilhoso que essa trama, quando se desvanecia ou se rompia, fosse restabelecida como que por navetas infatigáveis de vôo rápido? Onde estavam os pequenos tecelões alados?"

Quando tivermos lido, educando-nos sobre os temas da imaginação aérea, essas páginas em que as imagens são talvez um pouco insistentes demais, estaremos melhor preparados para saborear o encanto aéreo, espantosamente sutil, de *La fileuse* (*A fiandeira*) de Paul Valéry. Parece que um pouco da matéria do céu vem trabalhar na terra:

Sentada, a fiandeira junto à janela
. . . .
Lassa, tendo bebido o azul do céu...
Um arbusto e o ar puro formam uma fonte viva
. . . .
Uma haste, onde repousa o vento vagabundo,
Curva a saudação vã de sua graça estrelada,
Dedicando magnífica, à velha roca, sua rosa.

Em cada estrofe, um pouco de ar puro, um pouco de ar azul, um floco repousado...

II

Esse poder formal do amorfo, que se sente em ação no "devaneio das nuvens", essa total continuidade da deformação, devem ser compreendidos numa verdadeira participação dinâmica. "Não existe distância, para o pássaro, da nuvem ao homem", diz Paul Éluard[8]. Isto sob a condição de associar, ao vôo linear do pássaro, o vôo que rola, o vôo globuloso, a redondeza das bolhas ligeiras. A continuidade no dinamismo suplanta as descontinuidades dos seres imóveis. As coisas são mais distintas entre si, mais estra-

7. Gerhardt Hauptmann, *Le mécréant de Soana*, trad. fr., p. 107.
8. Paul Éluard, *Donner à voir*, p. 97.

nhas ao sujeito quando imóveis. Quando começam a se mover, despertam em nós desejos e necessidades adormecidos. "Matéria, movimento, necessidade e desejo são inseparáveis. A honra de viver vale bem um esforço para vivificar", conclui Paul Éluard. De súbito, para falar como Supervielle, diante desse moroso movimento das nuvens, sabe-se "o que se passa atrás da imobilidade". O movimento tem mais homogeneidade onírica que o ser. Associa os seres mais diversos. A imaginação dinâmica coloca "no mesmo movimento", e não "no mesmo saco", objetos heteróclitos, e eis um mundo que se forma e se une sob os nossos olhos. Quando Éluard escreve (*op. cit.*, p. 102): "Muitas vezes vemos nuvens sobre a mesa. Muitas vezes também vemos copos, mãos, cachimbos, mapas, frutas, facas, pássaros e peixes", enquadra, em sua inspiração onírica, os objetos imóveis pelos seres da mobilidade. No começo do sonho as nuvens, no fim os peixes e os pássaros, são indutores de movimento. As nuvens sobre a mesa acabarão por voar e nadar, com os pássaros e os peixes, depois de terem posto, suavemente, os objetos inertes em movimento. A primeira tarefa do poeta é libertar em nós uma matéria que quer sonhar.

Em nossos intermináveis devaneios diante do céu, desde que as nuvens descem sobre a mesa de pedra, no côncavo das nossas mãos, parece que todos os objetos se arredondam um pouco, que uma penumbra branca envolve os cristais. O mundo tem a nossa dimensão, o céu está sobre a terra, nossa mão toca o céu. A mão de Supervielle vai trabalhar a nuvem. É a nuvem que vem trabalhar na mão sonhadora de Éluard. Se a crítica literária deixa de compreender tantos poemas da nossa geração, é porque os considera como um mundo das formas, quando são um mundo do movimento, um devir poético. A crítica literária esquece a grande lição de Novalis: "A poesia é a arte do dinamismo psíquico", "*Gemütserregungskunst*" (citado por Spenlé, *Novalis*, 1903, p. 356). Ponhamos de parte as formas vãs, superemos o jogo que nós mesmos descrevemos. A nuvem, movimento vagaroso e redondo, movimento branco, movimento que se escoa sem rumor, acorda em nós uma vida de imaginação mole, redonda, descorada, silenciosa, flocosa... Em sua embriaguez dinâmica, a imaginação usa da nuvem como de um ectoplasma que sensibiliza a nossa mobilidade. Com o tempo, nada pode resistir ao convite à viagem das nuvens que pacientemente passam e repassam, bem alto, no céu azul. Parece ao sonhador que a nuvem pode transportar tudo: a mágoa, o metal e o grito. O cheiro do "morango silvestre" pergunta a Supervielle:

Como transportá-lo, quando se é apenas uma nuvem
Com os bolsos furados?
Mas nada parece espantoso a esse nada que desliza.
Nada lhe é tão pesado que não possa embarcá-lo.

Em outro poema de Supervielle, os homens elásticos, cansados da gravidade, embarcam todo um universo:

Dos três mastros se evolarão vagas nos seus flancos
As aldeias irão ao céu, bebedouros e lavadeiras,
Os campos de trigo nos mil risos das papoulas;
Girafas à porfia na savana das nuvens,
Um elefante escalará o cimo nevoso do ar;
Na água celeste luzirão os marsuínos e as sardinhas,
E barcas remontando ao sorriso dos anjos...

Gravitations, p. 202

A página termina por um despertar dos mortos. Estes são arrastados pela dinâmica aérea dos vivos, guiados pela ascensão das nuvens no céu azul. Então, como diz a condessa de Noailles: "O azul celeste, a onda, o chão, tudo é um levantar vôo."

A nuvem é tomada também como um mensageiro. Às vezes, nos poetas indianos, diz-nos de Gubernatis (*La mythologie des Plantes*, t. I, p. 240), ela é "representada como uma folha levada pelo vento", e ajunta em nota: "Schiller, em sua *Mary Stuart*, sofreu decerto a influência de uma velha idéia popular quando dirige a uma nuvem os votos e os lamentos da rainha cativa".

III

A quem pretendesse negar o papel da imaginação dinâmica na vida imaginária, bastaria pedir uma explicação da nuvem pesada e da nuvem leve, da nuvem que nos oprime e da nuvem que nos atrai para o mais alto do céu. De um lado, numa dialética imediata, inscreveríamos as palavras de Supervielle: "Para mim tudo é nuvem, e eu morro delas", e, de outro, o poema em prosa — o primeiro, o que abre a coletânea — de Baudelaire:

— Eh! que amas, pois, extraordinário estrangeiro?
— Amo as nuvens... as nuvens que passam... lá...
as maravilhosas nuvens!

Sem nenhuma descrição, diretamente, uma nuvem nos atrai, outra nos aterra. Não há necessidade de trovão para que as nuvens, como na tempestade criminosa de *La princesse Maleine*[9], façam tremer o castelo maldito "do porão ao sótão". Uma nuvem tenebrosa basta para fazer *pesar* a desgraça sobre todo um universo.

Para exprimir a sensação de abafamento provocada por um céu baixo, não basta ligar os conceitos de baixo e de pesado. A participação da imaginação é mais íntima, a nuvem pesada é sentida como um mal do céu, um mal que aniquila o sonhador, um mal de que ele morre.

Essa doença da nuvem pesada e baixa, cumpre referi-la, para compreender-lhe a essência imaginária, à função realmente ativa da imaginação das nuvens. Em seu aspecto imaginário positivo, a função da imaginação das nuvens é um convite à ascensão. O devaneio normal segue a nuvem como uma elevação substancial que culmina na mais alta sublimação, numa dissolução no zênite do céu azul. As verdadeiras nuvens, as pequenas nuvens, se dissolvem na altura. Impossível imaginar uma nuvem pequena que desapareça caindo. A nuvem pequena, a nuvem leve, é o tema de ascensão mais regular, mais certo. É um conselho permanente de sublimação. No *Thel* de William Blake, a pequena nuvem diz à Virgem: "Quando eu desaparecer, é para entrar numa vida decuplicada, na paz e nos santos êxtases."[10]

A imaginação das formas, que não raro é ingenuamente materialista, sugere nas gravuras essas longas veredas perdidas nas nuvens por onde caminham as procissões dos eleitos que sobem aos céus. Mas essas imagens realizadas pela imaginação das formas têm, na imaginação dinâmica e aérea, uma origem mais profunda. A alma que sonha diante da nuvem ligeira recebe ao mesmo tempo a imagem material de uma efusão e a imagem dinâmica de uma ascensão. Nesse devaneio da perda da nuvem no céu, o ente que sonha participa com todo o seu ser de uma sublimação total. É realmente a imagem da sublimação absoluta. É a viagem extrema.

9. Maeterlinck, *La princesse Maleine*, ato V.
10. William Blake, *Premiers livres prophétiques*, trad. fr., p. 98.

IV

Uma página de Goethe oferece uma análise detalhada da imaginação das nuvens. Depois de longas reflexões sobre a obra do meteorologista inglês Howard, o poeta parece querer reunir-se à natureza pela inspiração poética. Stratus, Cumulus, Cirrus e Nimbus vão dar-nos quatro imagens diretas, vividas numa psicologia ascensional manifesta.

STRATUS

Quando, do tranqüilo espelho das águas, um nevoeiro se eleva e se desdo-
bra numa queixa contínua, a lua, associada ao ondulante fenômeno, parece um
fantasma criando fantasmas: então, ó natureza, todos nós somos, confessamo-
lo, crianças divertidas e alegres! Depois ele se eleva contra a montanha, reunin-
do camadas sobre camadas, ensombrece ao longe a média região, disposto a cair
em chuva ou a subir em vapor.

CUMULUS

E se a imponente massa é chamada às alturas da atmosfera, a nuvem esta-
ca numa esfera magnífica; anuncia, em sua forma decidida, a força da ação
e, o que temeis e mesmo o que experimentais, como no alto está a ameaça, embai-
xo está o tremor.

CIRRUS

Mas a nobre impulsão o faz subir ainda mais. Uma fácil e divina coação
é a sua libertação. Um amontoado de nuvens se dispersa em flocos semelhantes
a carneiros saltitantes, multidão ligeiramente variegada. Assim, o que nasce doce-
mente cá embaixo, lá em cima se escoa enfim, sem rumor, no regaço e na mão do pai.

NIMBUS

E o que lá em cima se amontoa, atraído pela força da terra, se precipita
com fúria em borrascas, desdobra-se e espraia-se como legiões. Destino ativo e
passivo da terra! Mas alçai vossos olhares com a imagem: a palavra desce, pois
que descreve; o espírito quer elevar-se até onde permanece eternamente.

CONVÉM OBSERVAR

E, quando tivermos distinguido, deveremos emprestar à coisa separada os dons da vida, e gozar de uma vida contínua.

Portanto, se o pintor, o poeta, familiarizado com a análise de Howard, nas horas do amanhecer ou do entardecer, contempla e observa a atmosfera, deixa subsistir o caráter, mas os mundos aéreos lhe dão os tons suaves, matizados, para que ele os apreenda, os sinta e os exprima.[11]

Nessa página, a mistura das idéias abstratas e das imagens pode perturbar o leitor. Mas, examinando-as mais de perto, não deixa de impressionar-nos esse pluralismo da substância imaginária da nuvem. É levando esse pluralismo ainda mais longe que entraríamos em verdadeira simpatia com a vida das nuvens. Assim, entre o *cumulus que rola* e o *cumulus que troveja*, o devaneio pode ainda introduzir a diferença do jogo e da ameaça[12].

No *Nimbus* suspenso entre a subida e a descida estão também em preparação muitos devaneios diferentes. De todo modo, ao ler Goethe, devemos reconhecer que o devaneio da nuvem não é inteiramente analisado pela contemplação das formas. O devaneio da nuvem é uma participação mais profunda; atribui à nuvem uma matéria de doçura ou de ameaça, um poder de ação ou um poder de supressão e de paz.

Parece que Goethe desejou colocar conhecimentos objetivos na base mesma dessas imagens poéticas. Em particular, o devaneio das nuvens permite por vezes uma acumulação de imagens mais heterogêneas. O céu tempestuoso, com seu movimento, seu fragor, seus relâmpagos, caberá em duas pequenas estrofes num poema de N. Lenau (*Die Heideschenke*, estrofes 10-11): As nuvens são rebanhos reunidos num galope giratório, enquanto o vento, bom escudeiro, as acossa fazendo estalar "o chicote do relâmpago". Poderíamos dizer que a contemplação das nuvens nos coloca diante de um mundo em que há tantas formas quanto movimentos; os movimentos produzem formas, as formas estão em movimento, e o movimento sempre as deforma. É um universo de formas em contínua transformação.

11. *Oeuvres complètes*, trad. fr. Porchat, XXVII, I, p. 315.

12. Por exemplo, o devaneio brincalhão de Jules Laforgue, sentindo que uma nuvem é um movimento, produzirá este verso (*Oeuvres complètes*, I, p. 73): CUMULUS — Indolentes balanços, que um vento trêmulo
Vem cardar num belo entardecer...

Os temperamentos poéticos mais diversos podem acariciar, segundo a expressão de Baudelaire, "essas belezas meteorológicas"[13]. Estudando o céu de um paisagista, Baudelaire escreve: "Todas essas nuvens de formas fantásticas e luminosas, essas trevas caóticas, essas imensidades verdes e rosadas, suspensas e reunidas umas às outras, essas fornalhas escancaradas, esses firmamentos de cetim negro ou violeta, amarfanhado, enrolado ou rasgado, esses horizontes em luto ou murmurantes de metal fundido, todos esses esplendores subiram-me à cabeça como uma bebida capitosa ou como a eloqüência do ópio." Baudelaire, o homem das cidades, o poeta do humano, subitamente tomado pela força da contemplação cósmica, ajunta: "Coisa curiosa, não me ocorreu uma só vez, diante dessas magias líquidas ou aéreas, queixar-me da ausência do homem."

V

De maneira mais precisa, a imaginação dinâmica da nuvem nos parece o único meio de fornecer uma explicação psicológica dos mitos poéticos que utilizam o *tapete mágico*, o *manto mágico* que tantos contistas colheram, já feitos — sem realmente se submeter às leis da imaginação —, em meio ao bricabraque de imagens de um bazar oriental. Esses autores estão sempre empenhados em dizer-nos coisas humanas, demasiado humanas. Para eles, a nuvem é um meio de transporte que deve conduzir-nos a um país em que veremos um novo ato da velha comédia humana. Perdemos todo o poder onírico da viagem. No entanto, é na partida que a imagem é poder; gostaríamos que ela fosse prolixa, múltipla. Ai de nós! o manto mágico é um manto de confecção! O psicólogo se vê reduzido a algumas notações para estudar sua função de sonho natural. Citemos alguns exemplos que bastarão para provar a continuidade do vôo onírico, da viagem na nuvem e do manto mágico. Desse modo, compreenderemos melhor o papel criador da imaginação dinâmica.

Em *Merlin, o mágico*, Edgar Quinet escreve (t. II, p. 26): O mágico "estava envolto num manto enrolado ao redor da cintura, e com um dos pés descalços calcava as nuvens que o transportavam com a rapidez das águias". Como se vê, a riqueza onírica é aqui, sem dúvida, demasiado concentrada. Uma análise da imaginação preferiria que o vôo onírico fosse descrito em toda a sua história, a

13. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Ed. Calmann-Lévy, p. 334.

partir do primeiro bater de calcanhar sobre a terra; mas já o sonhador caminha sobre a nuvem; é à nuvem que ele pede uma impulsão, é a nuvem que o transporta como um manto enrolado ao redor da cintura, como um manto que logo é uma asa, uma asa de águia. Tudo participa ao mesmo tempo do vôo, num conglomerado de imagens aéreas, num feixe de forças voantes. Uma literatura que fizesse passar as imagens antes das idéias nos daria tempo para viver tão grandes metamorfoses. Tal é o encantamento ativo! Mas o escritor nos oferece apenas um espetáculo encantador. Ele, que possui a experiência da viagem em si, nos dá apenas a viagem para ver.

As mesmas observações poderiam ser feitas a propósito do *véu de Helena* no segundo *Fausto* (trad. fr. Porchat, p. 413): "Esses véus te arrebatarão num vôo rápido, acima das coisas vulgares, na planície etérea, por todo o tempo em que puderes persistir." O desejo de filosofar, de manejar os símbolos intelectualizados, não deixa ao poeta o lazer de viver oniricamente as suas imagens. Privou-nos ele das primeiras impulsões de seu devaneio. Todavia, é no momento em que nos liberta da realidade que o devaneio é mais salutar.

VI

Como nos comprometemos, nesta obra, a tirar nossos exemplos sobretudo das metáforas da literatura consciente, tivemos que deixar fora de nossa discussão a admirável tese de Michel Bréal que apresenta a lenda de Hércules e de Caco como verdadeira mitologia do céu nublado. Sabe-se que a explicação do mito fornecida por Bréal é essencialmente lingüística. Para ele (p. 108), "as vacas do céu são uma criação da linguagem". Em sânscrito, a raiz verbal que formou o substantivo *go* (boi) vem de uma raiz que significa *ir*, *caminhar*. As nuvens *correm* no céu. Não há, pois, verdadeiramente metáfora "em chamar as nuvens de *gavas*, *aquelas que caminham*" (p. 109). "A língua, ainda flutuante e pouco segura da escolha dessas palavras, nomeou dois objetos diferentes segundo o mesmo atributo: criou dois homônimos." Observemos, aliás, que esse mesmo atributo é pura e simplesmente *um movimento*. O que está em ação aqui é a *imaginação dinâmica*. Temos, portanto, boas razões para falar de uma *homonímia dinâmica*.

Ao ler, de pena na mão, a tese de Bréal, veremos que todas as peripécias da lenda de Gérion encontram sua explicação nos fenômenos do céu nublado. A mitologia é uma meteorologia primitiva.

CAPÍTULO IX

A NEBULOSA

Meia-noite e quinze; que margens te vêem
passar, nas noites anônimas, ó Nebulosa-Mãe...
JULES LAFORGUE, *Préludes autobiographiques*,
Oeuvres complètes, II, p. 64

I

O sonho é a cosmogonia de uma noite. Todas as noites o sonhador recomeça o mundo. Todo ser que sabe desprender-se das preocupações do dia, que sabe dar ao seu devaneio todos os poderes da solidão, devolve ao devaneio sua função cosmogônica. Sente quão verdadeiras são as palavras de O. V. de Milosz[1]: "Fisicamente, o cosmos corre inteiro em nós." O sonho cósmico, nas meias-luzes do sono, possui uma espécie de nebulosa primitiva de onde faz sair formas sem número. E, se o sonhador abre os olhos, reencontra no céu essa massa de uma brancura noturna — mais maleável ainda que a nuvem — com a qual se pode, indefinidamente, construir mundos. Assim, com que facilidade o pensamento erudito aceitou as hipóteses cosmogônicas da ciência moderna que fazem os mundos sairem de uma nebulosa primitiva! E que sucesso constitui, num livro de vulgarização, a simples imagem de um céu apresentado no turbilhão de suas nebulosas! É que a imaginação dinâmica está em ação sob tais imagens. Enquanto as estrelas, tantas vezes comparadas a pregos de ouro, são símbolos de

1. O. V. de Milosz, *Ars Magna*, p. 37.

fixidez, ao contrário, a nebulosa da Via Láctea — à qual uma vista atenta deveria atribuir exatamente a mesma fixidez das estrelas — é, na contemplação de uma noite, o tema de incessantes deformações. Sua imagem é contaminada simultaneamente pela nuvem e pelo leite. A noite se anima nessa luz leitosa. Uma vida imaginária se forma nesse leite aéreo. O leite da lua vem banhar a terra, o leite da Via Láctea permanece no céu.

Lafcadio Hearn viveu esse fluir celeste da Via Láctea. Ele comenta numerosas poesias japonesas sobre esse "rio do céu" onde se vêem "as ervas d'água do rio do céu vergar sob o vento de outono", onde se ouve "no rio do céu o rumor dos remos da barca noturna"[2]. E ele conclui, vivendo no sentido inverso da racionalização costumeira, segundo um modo a que poderíamos chamar desracionalização: "Já não contemplo a Via Láctea como um círculo pavoroso do cosmos cujo abismo os cem milhões de sóis são impotentes para iluminar. Vejo-o como... o rio celeste. Vejo o frêmito de sua corrente cintilante, e as nuvens que erram ao pé de suas margens... E sei que o orvalho que cai é a poeira da água lançada pelos remos do Boeiro." Assim, fora de qualquer conhecimento objetivo, sem embargo de qualquer exame plácido, a imaginação retoma os seus direitos, põe em movimento e vivifica as imagens mais imóveis e mais inertes. Faz fluir a matéria do céu. Quando Descartes fundar uma cosmologia científica em que "os céus são líquidos", poderemos ver aí a racionalização de um devaneio esquecido.

Poderíamos aliás enunciar, como verdadeiro postulado da imaginação material e dinâmica, a seguinte proposição: *aquilo que é difuso nunca é visto na imobilidade*. Parece, diz d'Annunzio (*La ville morte*, trad. fr., ato III, cena II), que "a Via Láctea palpita ao vento como um longo véu". Todo aglomerado numeroso e informe aparece como um formigamento. Victor Hugo chama à Via Láctea "o formigueiro dos céus". Segundo o mesmo postulado, a claridade é, para o ser que sonha, maior que a luz, porque é da essência imaginária da claridade estender-se, difundir-se para longe dos confins onde uma primeira olhada a limitava. Assim, na contemplação da Via Láctea, a imaginação pode encontrar a experiência de uma força cósmica suave. Gustave Kahn nos fornece um exemplo

2. Lafcadio Hearn, *Le roman de la Voie Lactée*, trad. fr., pp. 51-61.

dessa visão suavemente amplificadora[3]: "A suavidade da Via Láctea desfalecia sobre um espaço mais largo, com mais mundos longínquos, mais prata vibrante, mais desconhecido, mais promessas vagas e doces." Nessas vibrações imaginárias, o sonhador se deixa embalar. Parece que ele reencontra a confiança de uma infância distante. A noite é um seio intumescido.

Por vezes o devaneio da Via Láctea assume tamanha importância numa obra que lhe explica todo um aspecto. É o caso, por exemplo, da obra de Jules Laforgue, que facilmente se poderia sistematizar num *Cosmos literário da nebulosa*. Tal é, sem dúvida, a origem dessa obra. Nas *Cartas a um amigo*, que por sinal foram escritas precisamente a Gustave Kahn, lê-se: "Devo dizer... que, antes de ser diletante e pierrô, passei uma temporada no cósmico."

Jules Laforgue, na natureza, amou as matérias abundantes e moles, e, na alquimia poética, como um filho de Fausto, conheceu muitas transmutações sensíveis:

Se soubesses, mamãe Natureza
....
Se soubesses como o Índice
De tuas Matérias é o meu forte!
Tomar-me-ias como contador
Contador até à morte!
Complainte-placet de Faust Fils.

Diz-nos a ciência que a vida real começou no mar; é numa espécie de oceano celeste que tem início a vida sonhadora. Nas *Litanies de misère* ele evoca os

Fecundadores de sol, viajando nos céus azuis
Um lago incandescente cai e depois se espalha.
Virão dali os mares das primeiras idades... depois a queixa dos bosques e todos os gritos do mundo.
E seu devaneio interminável pergunta:
Oh! tudo ali, ali... pela noite do mistério,
Onde estás afinal, depois de tantos astros, agora...
Ó rio caótico, ó Nebulosa-mãe
De onde saiu o Sol, nosso pai poderoso?
Crépuscule de dimanche d'été, t. I, p. 41

3. Gustave Kahn, *Le cirque solaire*, p. 110.

Sem dúvida o sentido cósmico dos poemas de Laforgue pode parecer velado a certos leitores pelo tom desencantado dos poemas. Sob vários aspectos, o cosmos de Laforgue, visto em seu princípio subjetivo, poderia passar por um cosmos do fastio. Mas a análise detalhada das imagens permitiria perceber filiações do sonhador enfastiado a luzes coaguladas, a noites malbaratadas em insólitos turbilhões, a luas pálidas e gelatinosas. Adjetivos que um psicanalista não teria dificuldade em sistematizar. Reunimo-los apenas para mostrar como as matérias invadem o céu do sonhador. Para Laforgue, o céu é realmente o seu "lugar de sonho". Todas as noites ele vai lá, "bebendo as estrelas no próprio céu, ó mistério" (p. 62) "dragando os canteiros de estrelas". E é diante da Via Láctea que ele repete o seu voto: "Reconvertei-vos em plasmas." (p. 63)

No céu como na terra, tudo o que é vago e redondo infla assim que o devaneio intervém. Uma imaginação excessiva não se contentará com o inflar e o fluir, mas verá, viverá um borbulhar. Assim o fará esta página, demasiado rica em cores, demasiado elevada em força, de *La nef* de Élémir Bourges (Prólogo). Da nuvem "escapam em ondas precipitadas novos turbilhões de ouro; e, em suas profundezas que se abrem, formas de animais divinos, águia, touro, cisnes deslumbrantes, palpitam, vagamente entrevistos entre as escumas abrasadas, os vapores de ouro trovejantes que borbulham..." Esse trovejar excessivo da matéria redonda é atribuído numa contemplação da noite mais aprazível: "Todo o éter forma flocos, semeado dessa neve vermelha." Receberemos a mesma impressão desta página em que André Arnyvelde sonha uma participação na vida da nebulosa: "Eu via uma espécie de caos espasmódico de incandescência, uma massa de nuvens de fogo a mudar perpetuamente de contornos, de extensão e densidade. Tranças, eriçamentos, crinas de chamas alongavam-se em todos os sentidos, e seus fluxos furiosos, encontrando o frio do espaço, se volatilizavam ou recaíam em chuvas ardentes.[4]" Essas vozes amplificadas não nos permitem ouvir o silêncio da noite. Como as forças de criação serão melhor compreendidas por um Milosz[5]! "Assim, pois, aproxima de minha têmpora o teu ouvido e escuta. Minha cabeça é como a pedra da encruzilhada e da torrente cósmicas. Eis que

4. André Arnyvelde, *L'arche*, 1920, p. 36.
5. O. V. de Milosz, *Ars Magna*, p. 35.

as grandes carroças negras e surdas da Meditação vão passar. Depois será um pavor, como o transbordamento da água primordial. E haverá o silêncio." Na nebulosa em criação, a Noite medita silenciosamente, as nuvens primordiais se reúnem vagarosamente. É essa lentidão, é esse silêncio que um grande poeta deve conservar.

II

Força imaginária e plasma de imagens vêm, em tal contemplação, trocar os seus valores. Reencontramos aqui uma nova aplicação daquilo a que chamávamos, em capítulo precedente, *a imaginação generalizada* para caracterizar imagens em que o imaginado e o imaginante estão ligados tão indissoluvelmente como a realidade geométrica e o pensamento geométrico na *relatividade generalizada*. A força imaginante, com efeito, faz corpo com suas imagens quando o sonhador manuseia a massa celeste. Uma magia que habitualmente quer agir sobre o universo dá lugar a uma magia que trabalha o próprio coração do sonhador. Magia extrovertida e magia introvertida se unem em exata reciprocidade. A poesia total, a *poesia perfeita*, diz Hugo von Hoffmannsthal[6], "é o corpo de um elfo, transparente como o ar, o mensageiro vigilante que transporta através dos ares uma palavra mágica: ao passar, ele se apossa do mistério das nuvens, das estrelas, dos cimos, dos ventos; transmite a fórmula mágica fielmente, misturada contudo às vozes misteriosas das nuvens, das estrelas, dos cimos e dos ventos". O mensageiro e a mensagem são um. O mundo íntimo do poeta rivaliza com o universo. "As paisagens da alma são mais maravilhosas que as paisagens do céu estrelado; não somente têm vias lácteas feitas de milhões de estrelas, mas até seus abismos de sombra são vida, encerram uma vida infinita, que sua superabundância torna obscura e sufoca. E esses abismos, em que a vida se devora a si mesma, um momento pode iluminá-los, libertá-los, mudá-los em vias lácteas."

6. Hugo von Hofmannsthal, *Écrits en prose*, trad. fr., pp. 169-171.

CAPÍTULO X

A ÁRVORE AÉREA

> Sem cessar, a árvore toma impulso e faz fremir as folhas, suas inumeráveis asas.
>
> ANDRÉ SUARÈS, *Rêves de l'ombre*, p. 62

I

A vida imaginária vivida em simpatia com o vegetal demandaria todo um livro. Os temas gerais, curiosamente dialéticos, seriam a pradaria e a floresta, a erva e a árvore, o tufo e o arbusto, a verdura e o espinho, a liana e a cepa, as flores e os frutos — depois o próprio ser: a raiz, o caule e as folhas — depois o devir marcado pelas estações floridas ou despojadas — e enfim as forças: o trigo e a oliva, a rosa e o carvalho — a vinha. Enquanto não se empreender um estudo sistemático dessas imagens fundamentais, faltará à psicologia da imaginação literária os elementos que lhe permitiriam constituir-se em doutrina. Continuará sob a dependência da imaginação das imagens visuais, acreditando que a tarefa do escritor consiste em descrever aquilo que o pintor pintaria. No entanto, como não compreender que ao mundo vegetal se liga um mundo de devaneios tão característicos que se poderia designar muitos vegetais como indutores de devaneio particular? O devaneio vegetal é o mais lento, o mais repousado, o mais repousante dos devaneios. Dêem-nos o jardim e o prado, a ribanceira e a floresta, e reviveremos as nossas primeiras venturas. O vegetal guarda fielmente as lembranças dos devaneios ditosos. A cada primavera ele os faz renascer. E em troca parece que o nosso devaneio

lhe dá maior crescimento, flores mais formosas, flores humanas. "Árvores das florestas, sabeis que estais protegidas de mim em vosso mistério vegetal, mas sou eu que vos alimento..."[1]

No entanto, a botânica do sonho não está feita. A poesia acha-se atulhada de falsas imagens. Copiadas e recopiadas, essas imagens inertes atravessam as literaturas sem satisfazer à imaginação floral. Sobrecarregam as descrições acreditando animá-las. Essas sobrecargas, iremos senti-las nesses *Paradous*, peças requintadas muito fáceis de compor com uma flora científica nas mãos. Mas parece que a designação de uma flor por seu nome é uma liberdade que perturba o devaneio. Como todos os seres, é preciso amar as flores antes de nomeá-las. E tanto pior se as nomeamos de través. Ficaríamos bem surpresos se tomássemos cuidado com os nomes das flores em nossos sonhos.

Sem poder pôr em ordem esse "maqui", não queremos, nestas poucas páginas, senão insistir na unidade profunda e viva de certas imagens vegetais. Tomaremos como exemplo a imagem da árvore, e vamos estudá-la limitando-nos aos princípios da imaginação material e da imaginação dinâmica, insistindo sobretudo nas imagens de essência aérea. Obviamente, o ser *terrestre* da árvore, sua vida subterrânea, deverá ser estudado numa imaginação da terra.

II

No capítulo dedicado ao energetismo nietzschiano, mostramos já que o *pinheiro* é para a imaginação um verdadeiro eixo de sonho dinâmico. Todo grande sonhador dinamizado recebe o benefício dessa *imagem vertical*, dessa *imagem verticalizante*. A árvore ereta é uma força evidente que conduz uma vida terrestre ao céu azul. De Gubernatis refere um conto que valoriza essa força de verticalidade[2]: "Em Ahorn, perto de Cobourg, um vento pavoroso, enviado por uma feiticeira, fizera vergar o campanário de uma igreja: todo o mundo nos vilarejos vizinhos zombava disso; um pastor, para livrar sua aldeia de semelhante vergonha, amarrou uma grande corda (entre o campanário e um pinheiro de que ainda hoje se fala) e, à força de invocações

1. Patrice de La Tour du Pin, *Psaumes*, p. 87.
2. De Gubernatis, *La mythologie des plantes*, Paris, 1882, t. II, p. 292.

e imprecações mágicas, conseguiu reendireitar o campanário." Como receber melhor a lição dinâmica do pinheiro! "Vamos, fique ereto como eu", diz a árvore ao sonhador prostrado, "reaprume-se."

A árvore reúne e ordena os elementos mais diversos. O pinheiro, diz Claudel[3], "se alteia por um esforço, e enquanto se prende à terra pela ação coletiva de suas raízes, os membros múltiplos e divergentes, atenuados até o tecido frágil e sensível das folhas, por onde ele vai buscar no próprio ar e na luz o seu ponto de apoio, constituem não apenas o seu gesto como o seu ato essencial e a condição de sua estatura". Impossível expressar de maneira mais condensada o gesto da árvore, seu ato vertical essencial, seu caráter "aéreo, suspenso" (p. 152). Tão ereto é o pinheiro que estabiliza até mesmo o universo aéreo.

Sob o título algo brincalhão *De la folie chez les végétaux* (*Da loucura nos vegetais*), Francis Jammes simpatiza com a retidão da árvore: "Penso nas árvores que procuram constantemente seu equilíbrio aéreo... Tal é a vida dessa figueira, semelhante à de um poeta: a busca da luz e a dificuldade de *manter-se*."

> *Há macieiras que, preferindo a beleza de seus frutos à manutenção de seu equilíbrio, se partem. São loucas.*[4]

Aliás, dessa vida vertical, as mais diversas imaginações, sejam elas ígneas, aquáticas, terrestres ou aéreas, poderão reviver seus temas favoritos. Uns sonham, como Schopenhauer, com a vida subterrânea do pinheiro. Outros, com o murmúrio enfurecido das agulhas e do vento. Outros, ainda, sentem fortemente a vitória aquática da vida vegetal: "ouvem" a seiva subir. Nesse exagero da simpatia vegetal, o herói de um romance de Gerhardt Hauptmann[5] "toca o tronco de um castanheiro" e sente "as seivas nutritivas que ele fazia subir em si". Outros, enfim, sabem, como que por instinto, que a árvore é a mãe do fogo; sonham incessantemente com essas árvores quentes em que se prepara a felicidade de queimar: os loureiros e os buxos que crepitam, o sarmento que se retorce nas chamas, as *resinas*, matéria de fogo e de luz cujo aroma já queima num verão ardente.

3. Paul Claudel, *Connaissance de l'est*, p. 148.
4. Francis Jammes, *Pensée des jardins*, 1906, p. 44.
5. Gerhardt Hauptmann, *Le mécréant de Soana*, trad. fr., p. 106.

Assim, um mesmo objeto do mundo pode dar "o espectro completo" das imaginações materiais. Os sonhos mais diversos vêm reunir-se sobre uma mesma imagem material. Isso é tanto mais surpreendente de constatar quanto esses sonhos diversos, diante de uma árvore alta e ereta, sofrem todos uma certa orientação. A psicologia vertical impõe sua imagem primeira.

Mesmo motivos como os que o trabalho na madeira desperta não conseguem apagar a imagem da árvore viva. Em suas fibras, a madeira conserva sempre a lembrança de seu vigor vertical, e não é sem habilidade que se luta contra o sentido da madeira, contra as suas fibras. Assim, para determinados psiquismos, a madeira é uma espécie de quinto elemento — de quinta matéria —, e não é raro, por exemplo, encontrar nas filosofias orientais a madeira na categoria dos elementos fundamentais. Mas então essa designação implica o trabalho da madeira; é, a nosso ver, um devaneio do *homo faber*. Deve dar um matiz a mais a uma psicologia do trabalhador. Como nos limitamos, nesta obra, a uma psicologia do devaneio e do sonho, devemos reconhecer que a madeira é pouco importante para o onirismo profundo. Enquanto as árvores e as florestas desempenham tão grande papel em nossa vida noturna, a madeira propriamente dita quase não figura aí. O sonho não é instrumental, não se serve de *meios*, vive diretamente no reino dos *fins*; imagina diretamente os elementos e vive diretamente sua vida elementar. Em nossos sonhos flutuamos sem batel, sem jangada, sem nos darmos ao trabalho de escavar a canoa no tronco das árvores; no sonho, o tronco das árvores é sempre escavado; o tronco das árvores está sempre pronto a receber-nos para dormirmos estendidos, num longo sono, certos de um vigoroso e jovem despertar.

A árvore é, pois, um ser que o sonho profundo não mutila.

III

Deixemos agora nosso devaneio seguir as imagens da árvore. Como essas imagens se desinteressaram depressa das formas! As árvores têm formas tão diversas! Têm ramos tão múltiplos,

tão divergentes! Tanto mais surpreendente nos parecerá sua unidade de ser e o que constitui, no fundo, sua unidade de movimento, seu porte[6].

Essa *unidade de ser* vem, sem dúvida, à primeira vista, de seu tronco isolado. Mas a imaginação não se satisfaz com essa unidade de isolamento, com essa unidade formal e externa. Deixemo-la proliferar, deixemo-la viver, e pouco a pouco sentiremos em nós mesmos que a árvore, ser estático por excelência, recebe de nossa imaginação uma vida dinâmica maravilhosa. Surda, lenta, invencível impulsão! Conquista de leveza, fabricação de coisas voantes, de folhas aéreas e frementes! Como a imaginação dinâmica adora esse ser sempre ereto, esse ser que não se deita jamais! "Só a árvore, na natureza, por uma razão típica, é vertical como o homem."[7] A árvore é um modelo constante de heróica retidão: "Que Epicteto esses pinheiros... Que furiosos de vida esses magros escravos, e como aparentam, em sua aflição, estar satisfeitos com a sua sorte!"[8]

É precisamente esse dinamismo vertical que forma entre a erva e a árvore a dialética fundamental da imaginação vegetal. Por ereta que esteja no tempo das fenações, a umbela conserva a linha horizontal do grande prado. Por mais florida que esteja, continua a ser a escuma de um mar de verdura que ondula molemente numa manhã de estio. Só a árvore mantém firmemente, para a imaginação dinâmica, a constância vertical.

IV

Mas, para sentir a ação de uma força imaginária, o melhor é ainda, por paradoxal que pareça, surpreendê-la em sua mais doce solicitação, em sua ação menos insistente, mais puramente incoativa. Nesta perspectiva, vamos estudar, com a dinâmica da

6. Note-se, aliás, que a "forma" de uma árvore é intraduzível em literatura. De fato, nenhum autor se empenha nisso. E, quando o jardineiro — *homo faber* da podadeira — pretende dar forma geométrica ao teixo ou à tuia, o devaneio vê nisso uma derrisão. Se o cômico é o mecânico aplicado ao ser vivo, o supremo ridículo é o geométrico aplicado ao vegetal. Foi assim que se formou o que Nietzsche chama de "o rococó na horticultura" (*Aurore*, trad. fr., § 427).

7. Paul Claudel, *La Connaisance de l'est*, p. 148.

8. Joachim Gasquet, *Il y a une volupté dans la douleur...*, p. 27.

árvore, uma das induções mais lentas, mais fraternais, a do sonhador docemente encostado à árvore.

Releia-se esta página rilkiana[9]: "Indo e vindo, segundo seu hábito, com um livro, houve um momento em que ele procurou um ponto de apoio, mais ou menos na altura dos ombros, na bifurcação de uma arvorezinha, e logo se sentiu tão agradavelmente sustentado e tão amplamente repousado nessa posição que assim ficou, sem ler, inteiramente encastoado na natureza, numa contemplação quase inconsciente..." Assim começa uma contemplação puramente dinâmica, como uma doce troca de forças entre o sonhador e o cosmos, sem nada que se matize e se desenhe sob um olhar sonhador, sob um olhar muito apropriadamente chamado *ausente*. "Era como se, do interior da árvore, vibrações quase imperceptíveis tivessem perpassado nele... Parecia-lhe nunca ter sido animado por movimentos mais suaves, seu corpo era de certo modo tratado como uma alma e posto em estado de acolher um grau de influência que, na nitidez ordinária das condições físicas, na realidade não teria sido sequer sentida. A essa impressão se juntava o fato de, durante os primeiros momentos, ele não conseguir definir bem o sentido pelo qual recebia uma mensagem ao mesmo tempo tão tênue e tão extensa; de mais a mais, o estado que essa comunhão provocava nele era tão perfeito e contínuo, tão diferente de todos os outros, mas tão impossível de representar pelo reforço ou pelo agravamento dos acontecimentos já vividos que, a despeito de todo esse encantamento, não se podia pensar em chamá-lo um gozo. Não importa. Aplicado a dar-se conta justamente das impressões mais ligeiras, ele se perguntou com insistência o que lhe tinha acontecido, e achou quase que imediatamente uma expressão que o satisfez, dizendo a si mesmo que fora conduzido ao outro lado da natureza." (p. 110) Página admirável em que o ser, tranqüilizado por um simples apoio, mal e mal solicitado por uma vida imperceptível, sem nada tomar à substância do mundo, se sente do outro lado do mundo, bem perto da lenta vontade geral, em acordo com o tempo lento, estendido sobre a fibra sem nó. O sonhador é então o simples fenômeno do impulso vertical da árvore; já não há senão o pensamento de estar "de pé em (seu corpo) como que olhando alhures". E Rilke chega a esta total pureza da imaginação dinâmica: o corpo do sonhador que encontrou o apoio da árvore é "bom, no máximo, para que se conserve de pé, puro e prudente..." O homem, como a árvore, é um ser em quem forças confusas vêm ficar de pé. A imaginação dinâmica não exige mais para começar seus sonhos aéreos. Tudo se ordena em seguida nessa verticalidade segura. Na falta de ter recebido essa indução, o leitor não pode verdadeiramente ligar as imagens, e a página rilkiana resulta pobre e inerte. Ao contrário, seguindo as lições da imaginação dinâmica, apercebemo-nos de que a página rilkiana é antes de tudo uma *imagem de movimento*, um conselho de movimento vegetante.

9. Rilke, *Fragments en prose*, trad. fr., p. 109.

Da página de Rilke podemos aproximar — explicando um poeta por outro poeta — uma bela imagem do vegetalismo de Maurice de Guérin[10]: "Quem pode dizer a si mesmo num abrigo se não está em alguma altura, e a mais absoluta que tenha podido subir?... Se eu conquistasse essas alturas! Quando estarei na calma? Outrora, os deuses fizeram crescer em torno (de certos sábios) uma natureza vegetal que lhes absorvia em seu abraço, à medida que se elevava, o corpo envelhecido, e substituía-lhes a vida, desgastada pela idade extrema, pela vida forte e muda que reina sob a casca dos carvalhos. Esses mortais, imobilizados, agitavam-se apenas na extremidade de suas ramagens movidas pelo vento... Nutrir-se de uma seiva escolhida nos elementos, envolver-se, parecer aos homens poderoso pelas raízes e de uma grande indiferença como certas grandes árvores que são admiradas nas florestas, não entregar ao acaso senão sons vagos mas profundos, tais como os de certas copas frondosas que imitam os murmúrios do mar, é um estado de vida que me parece digno de esforços e muito apropriado para se opor aos homens e à fortuna do dia."[11] Esse vegetalismo dos picos mostra bem que, para Maurice de Guérin, a imaginação é uma vida nas alturas. A árvore ajuda o poeta "a conquistar a altura", a ultrapassar os cimos, a viver de uma vida aérea. Assim, como nos surpreende este julgamento que Sainte-Beuve emite sobre esta página tão fiel em seu devaneio vegetal: "(Maurice de Guérin) sonhava com não sei que metamorfose em árvore." Não se trata

10. Maurice de Guérin, *Journal, Morceaux choisis*, Mercure de France, p. 119.

11. Um livro publicado em Rouen em 1723, sem nome do autor, sob o título *Principales merveilles de la Nature*, apresenta ainda uma gravura na qual o *tronco* de uma árvore é continuado pelo *tronco* de um homem. Melhor que qualquer atividade conceptual, a atividade onírica explica essa etimologia.

aqui, aliás, de um erro de detalhe, pois não há erro de detalhe quando se julga a imaginação dos elementos num poeta. Parece, isto sim, que Sainte-Beuve ficou alheio a essa imaginação dinâmica que anima tantas páginas da obra do solitário de Cayla. Em conclusão da reflexão que citamos, Sainte-Beuve não hesita em ajuntar: "Mas esse destino de velho, esse fim digno de *Filêmon* e de *Báucis* serve quando muito para a sabedoria de um Laprade..."

Seríamos menos severos que Sainte-Beuve se comparássemos a doçura das sugestões do vegetalismo gueriniano com outras utilizações muito factícias da lenda de Filêmon e de Báucis. Assim, no conto de Nathaniel Hawthorne *The Miraculous Pitcher*, nenhuma virtude onírica está em ação na súbita transformação dos dois velhos em carvalho e tília[12].

Encontraríamos na obra de D. H. Lawrence diversas páginas em que o sonhador vive a metamorfose em árvore. Por exemplo (*Fantaisie de l'inconscient*, trad. fr., p. 51): "Gostaria de ser uma árvore por alguns instantes... Ela vigia como uma torre, e eu, sentado, sinto-me protegido. Gosto de senti-la a vigiar, a dominar-me..." Lawrence gosta (p. 50) de "sentar-se no meio das raízes, aninhar-se ali, encostado a um corpo poderoso, sem se preocupar com mais nada... Eis-me entre seus artelhos como um percevejo dos bosques, e ele silenciosamente me domina. Sinto a massa e o jato de seu sangue... Ele se volta em duas direções diferentes. Com um ímpeto prodigioso, projeta-se para baixo até o âmago da terra, lá onde os mortos afundam na escuridão, no úmido e denso subsolo, e de outro lado, volta-se para as alturas do ar... Tão vasto, tão poderoso e exultante em ambas as direções. E durante todo esse tempo, nenhum rosto, nenhum pensamento. Onde é mesmo que ele tem sua alma? mas onde é que temos a nossa?"[13]

12. Nathaniel Hawthorne, *A Wonder Book and Tangle Wood-Tales*.

13. Outras páginas de Lawrence deveriam ser examinadas num devaneio terrestre da árvore. Lawrence vive a vida das raízes como terrestre. Ele observa, em frases curtas, "a enorme cobiça das raízes. Sua lubricidade" (p. 51). Segundo ele, o impulso da árvore deve tudo à terra (p. 95): "Uma árvore cresce ereta quando tem raízes profundas." É essa vida "profunda" que lhe dá medo (p. 51): "Antigamente eu tinha medo das árvores. Tinha medo de sua cobiça, da investida cega de sua cobiça." (p. 49): "A vontade de uma árvore é uma coisa aterradora."

V

Por que há de ser a palavra *empoleirado* um vocábulo trocista? E, no entanto, que faz o galo no alto do campanário? Que faz o pássaro sobre a grande árvore de pedra? Não acrescenta ele uma asa á altura imóvel? Os cimos rígidos não são totalmente aéreos. A imaginação dinâmica quer que tudo se comova na altura. Sob o nome de devaneio empoleirado, vamos apresentar um tipo de devaneio dinâmico que, passando do real ao imaginário, nos permitirá seguir a transição da imaginação dos picos à imaginação do movimento balanceado.

Encontraremos um exemplo desse *devaneio empoleirado*, que se dá como uma experiência positiva, em *Le Titan* de Jean-Paul[14]: "Por vezes, no mês de maio, ele tomava por abrigo o cimo de uma imensa macieira cujos ramos estavam dispostos como um gabinete de verdura; gostava de sentir-se empoleirado, ora languidamente, ora por sacudidas violentas. Por um momento, o cimo elevado que ele ocupava, batido por um turbilhão de vento, acariciava a erva fresca da pradaria; depois, reerguendo-se com força, retomava seu lugar nas nuvens. Essa árvore lhe parecia a vida eterna; suas raízes tocavam as regiões infernais; sua cabeça soberba interrogava os céus, e ele, o inocente Albano, sozinho nesse quiosque aéreo, habitante de um mundo fantástico criado pela varinha de sua imaginação, obedecia displicentemente à tempestade que impelia o teto de seu palácio do dia à noite e da noite ao dia." Tudo se engrandece nesse texto, como convém a uma página realista do *Imaginário*; a árvore une o infernal ao celeste, o ar à terra; oscila do dia para a noite e da noite para o dia. Seu balanço também exagera a tempestade: o cimo se inclina até o prado! E depois, de imediato, com que força o habitante ideal da ramagem é restituído ao céu azul!

Quem leu e sonhou acima da terra, na forquilha de uma velha nogueira, reencontrará o devaneio de Jean-Paul. O excesso do movimento não o incomodará, pois o exagero só é feito para despertar impulsões primeiras. Compreenderá que a árvore é de fato uma morada, uma espécie de castelo do sonho. Lerá, dinâmica e oniricamente, esses grandes ritmos de Chateaubriand cujo caráter

14. Jean-Paul Richter, *Le Titan*, trad. fr. Chasles, t. 1, p. 35.

profundo foi mostrado por Pius Servien: "... Quando os ventos desciam do céu para balançar o grande cedro, quando o castelo aéreo, construído sobre ramos, ia flutuando com os pássaros e os viajantes adormecidos em seus abrigos, quando mil suspiros saíam dos corredores e das abóbadas do móvel edifício..."[15] Movimento do ser aéreo e sopro do poeta não encontram, na prosa de Chateaubriand, uma união tão íntima que se pode ver aí um belo exemplo de poesia respiratória e de poesia dinâmica?

Do devaneio empoleirado pode-se aproximar a imagem de um *ninho dos altos cimos*, de um ninho que não tem a tepidez dos ninhos terrestres. Veremos um exemplo disso nesta página em que Jack London acredita reconhecer uma reminiscência do homem arborícola[16]: "O sonho mais habitual de minha primeira infância: parecia-me que eu era muito pequeno e que estava encolhido numa espécie de ninho feito de ramos e de vergônteas. Às vezes eu estava estendido de costas. Parece que eu passava muitas horas nessa posição, atento ao sol que brincava na folhagem acima de minha cabeça e ao vento que agitava as folhas. Por vezes o próprio ninho balouçava para cá e para lá, quando o vento era forte.

"Mas, enquanto eu assim repousava no meu ninho, acometia-me sempre a sensação de um espaço terrível escancarado abaixo de mim. Nunca o tinha visto, nunca olhara por cima das bordas do ninho; mas conhecia a existência desse espaço vazio, aberto logo abaixo de mim, que me ameaçava sem tréguas como a goela de algum monstro devorador." Será preciso sublinhar ainda uma vez, de passagem, esta metáfora de um abismo que é uma goela devoradora? É uma imagem que aparece nos mais diversos escritores.

"Esse sonho", prossegue Jack London, "no qual eu era passivo e que constituía mais um estado que um ato, experimentei-o muitas vezes ao longo de minha primeira infância." É sobre essa base onírica que Jack London escreve a seguir seu romance pré-histórico. Os incidentes logo se tornam demasiado humanos, mas o elemento do sonho tem uma forma primeira. O devaneio explica a imagem do ninho em todos os seus privilégios. O ninho — uma

15. Pius Servien, *Lyrisme et structures sonores*. Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliquées à *Atala* de Chateaubriand, p. 81.

16. Jack London, *Avant Adam*, trad. fr. Deshesdin, p. 38.

das palavras mais valorizadas em todas as línguas — encerra aqui um drama latente. Não tem a segurança do antro e da caverna. Na árvore, o embalo permanece como um perigo enquanto o ser não toma consciência de sua agilidade, de sua leveza, de sua habilidade para "dependurar-se nos ramos". A vida na árvore é assim um refúgio e um perigo. Freqüentemente a sonhamos, e a sonhamos sempre da mesma maneira. É um dos grandes devaneios naturais.[17] É ao mesmo tempo uma solidão particular e uma adesão a uma vida aérea nitidamente dinâmica.

Ademais, como poderíamos, sem a imaginação dinâmica, atribuir a força ao carvalho viril e paternal? Na *Swanevit* de Strindberg, quando o duque protege sua filha contra a madrasta, a imagem dinâmica se impõe de imediato, sem nenhuma preparação, bem no meio do primeiro ato dramático (trad. fr., p. 233): "Swanevit corre para os braços do duque: Pai! Tu és um carvalho real e meus braços não podem envolver-te, mas quero meter-me sob tua folhagem ao abrigo das tempestades (esconde a cabeça sob a barba do herói, que cobre seu peito até à cintura), e balançarei sobre teus ramos como um pássaro. Levanta-me, que eu subo até o alto (o duque estende o seu braço como um galho).

"Swanevit sobe e senta-se em seu ombro.

"Agora tenho a terra abaixo de mim e o ar acima; domino o jardim das rosas, a praia de areia branca, o mar azul e os sete reinos."

Tal imagem é desprovida de sentido no reino das formas; o onirismo sossegado do vegetal não lhe dá, tampouco, seu exato vigor. Só a imaginação dinâmica pode tomar a árvore como *tema de exagero*; faz passarem na sombra as imagens de uma pobreza formal insigne, as imagens ridículas, como a barba que protege da tempestade. Tudo é arrebatado pelo movimento que imagina, pela força de ascensão que o devaneio dinâmico adquire diante do carvalho majestoso. Algumas páginas adiante, o velho duque, o velho carvalho, segura Swanevit em seus braços e a lança no ar e torna a agarrá-la (Swanevit não é uma criança, é uma mocinha): "Passarinho, voa, paira acima da poeira e guarda o teu impulso." Para a imaginação, viver na grande árvore, sob a enorme folhagem, é sempre ser um pássaro. A árvore é uma reserva de vôo. "O pássa-

17. Cf. George Sand, *Le chêne parlant*, p. 53.

ro'', diz Lawrence (*Fantaisie de l'inconscient*, trad. fr., p. 184), ''é apenas a mais alta folha da árvore, palpitante nas alturas do ar, mas tão firmemente presa ao tronco quanto outra folha qualquer.'' Com efeito, não é ele sempre obrigado a voltar ao ninho? A árvore é um ninho imenso balouçado pelos ventos. Não se tem a nostalgia dele como de uma vida quente e quieta, tem-se a lembrança de sua altura e de sua solidão. O ninho dos cimos é um sonho de poder: devolve-nos o orgulho da mocidade, quando acreditamos ter sido feitos para viver acima ''dos sete reinos''.

Evidentemente, quando um poeta nos confia como uma realidade positiva a lembrança das horas passadas nas folhagens, é mister lê-lo no imaginário. Tão rara é a criança dos campos que ousa trepar nos choupos que nos parece ser preciso pôr na conta do imaginário esta confidência de Maurice de Guérin[18]: ''Subo ao alto das árvores, os cimos dos choupos me balançam por cima do ninho dos pássaros.'' Só o ser entregue a um devaneio todo-poderoso pode desejar balançar-se, como um superpássaro, no cimo extremo da maior das árvores.

O *embalo dos cimos*, aliás, é admiravelmente traduzido em sua *tonalidade cósmica* numa página do *Diário* de Maurice de Guérin (p. 96). Estamos em maio, as flores das árvores murcharam, os frutos que aspiram a energia vital na ponta dos ramos estão em pleno viço. Então ''uma geração inumerável acha-se atualmente suspensa nos ramos de todas as árvores... Todos esses germes, incalculáveis em seu número e diversidade, estão ali suspensos entre o céu e a terra no berço, entregues ao vento que tem o encargo de embalar essas criaturas. As florestas futuras se balançam imperceptíveis nas florestas vivas. A natureza inteira está sob os cuidados de sua imensa maternidade''. Observe-se que, nessa página, o antigo adágio da maternidade universal recebe um matiz novo: ela se anima na vida embalada dos cimos. A floresta nada mais é que um berço. Nenhum berço é vazio. A floresta viva embala a floresta futura. Assim, deve-se entender que é o mesmo movimento, o movimento primitivo do berço, que dá a felicidade ao ramo, ao pássaro, ao homem sonhador, e lê-se em perfeita continuidade esta outra página de Maurice de Guérin (p. 87): ''O ramo florido, o pássaro que vem empoleirar-se nele para cantar ou construir o seu ninho, o homem que contempla o ramo e o pássaro, são movidos pelo mesmo princípio em vários graus de perfeição.'' Como se vê, a unidade se faz na contemplação de um único movimento, de um movimento primitivo, o embalo. Avancemos mais um passo e, em vez de olhar, sonhemos: por cima da árvore verde, mais alto que o mais alto cimo, mais alerta que o pássaro cantor, conheceremos no mais elevado grau de perfeição a vida aérea.

18. Maurice de Guérin, *Morceaux choisis*, ed. Mercure de France, p. 228.

VI

Assim a árvore vem oferecer múltiplas imagens para uma psicologia da vida vertical. Por vezes a árvore não passa de simples linha de lembrança que deve guiar o sonhador aéreo. Rilke, nos *Quatrains valaisans* (Quartetos valaisianos), marca assim a linha essencial de uma épura vertical[19]:

Choupo, em seu lugar justo
que opõe sua vertical
ao lento verdor robusto
que se alonga e se ostenta.

Sentimos tanto melhor a ação vertical da contemplação da árvore quanto mais a árvore se acha isolada. Dir-se-ia que a árvore isolada é o único destino vertical da planície e do planalto:

Sozinha
....
Ela impõe sua vida enorme e soberana
Às planícies.[20]

Em outros poemas de *Vergers* (cf. p. 29), Rilke sente bem que a árvore, na paisagem, é o eixo em que o sonhador passa mais normalmente do terrestre ao aéreo:

19. Renan exprimiu bem essa necessidade de vertical. *Patrice*, p. 52: ''Há uma multidão de paisagens que devem todo o seu encanto ao campanário que as domina. Nossas cidades, tão pouco poéticas, seriam suportáveis se por cima dos tetos vulgares não se alteasse a flecha esguia ou a torre majestosa?''

20. Verhaeren, *La multiple splendeur*, p. 88.

Ali se encontra o que nos resta,
o que pesa e o que alimenta
com a passagem manifesta
da ternura infinita.

A própria nogueira, a árvore arredondada, a árvore "voltada para todos os lados", evocada pela alma de um aéreo,

... saboreia
a abóbada inteira dos céus.[21]

Com um tempo límpido e calmo, mil folhas, mil palmas se agitam, tal como num coração novo se animam milhares de ternuras vaporosas. Disse-o Shelley (citado por Rabbe, *Shelley*, 1887, p. 296): "No movimento das folhas da primavera, no ar azul, encontra-se uma secreta correspondência com o nosso próprio coração." A vantagem de uma imaginação analisada é poder viver em todos os seus detalhes essa "secreta correspondência". Um leitor apressado vê aí apenas um tema desgastado, não simpatiza, à maneira shelleyiana, com esse movimento confuso e feliz da folhagem primaveril, com a emoção da primeira folha desdobrada que, ainda ontem, era um duro botão, um ser vindo da terra.

A árvore familiar, o ente sem rosto, vai assumir à noite, cercando-se de ligeira bruma, uma qualidade expressiva que, numa tonalidade apagada, possui grande poder. Joachim Gasquet[22], sonhando ao crepúsculo, numa atmosfera repousada, depois das violências do sol da Provença, depois da luta ardente do verde e do ouro, escreve: "A carne translúcida das coisas nimba e confunde as aparências. Dentre suas raízes, a idéia das árvores se evapora. Como um sol mais casto, a lua ilumina o mar."

Um mesmo impulso vertical, um mesmo trabalho da beleza do céu são vividos nesta página de Paul Gadenne (*Siloé*, p. 369): "Esta árvore vivia de todas as suas forças expandidas; tinha uma maneira peculiar de apoderar-se do céu e de chamar a natureza inteira como testemunho em torno de seu fervor. Descrevia, para ascender ao espaço e conquistá-lo, um movimento de soberba facilidade, e seu tronco altivo e impaciente se dividia em quantos ramos fossem precisos para absorver o alimento do ar e transformá-lo em beleza. Via-se desabrochar no alto dela, como um buquê, sua cabeça arredondada à medida do céu..."

21. Rilke, *Poèmes français*, p. 169.
22. Joachim Gasquet, *Il y a une volupté dans la douleur*, p. 72.

Também na tormenta a árvore, qual antena sensível, inicia a vida dramática da planície. Encontramos uma observação a este respeito em *Le triomphe de la mort* de Gabriel d'Annunzio (trad. fr., p. 40): "Via-se a arvorezinha agitar-se num movimento quase circular, como se estivesse sob o esforço de uma mão que quisesse desenraizá-la. Durante alguns minutos, os dois contemplaram essa agitação furiosa que, no empalidecimento, na nudez, no inerte torpor do campo, assumia uma aparência de vida consciente... O sofrimento imaginário da árvore punha-os em face de seu próprio sofrimento."

E o poeta, em outra obra, imagina uma luta da árvore contra a nuvem:

Em torno de nós, estranhas árvores erguiam-se da terra, como para agarrar em seus braços monstruosos a nuvem delicada.

Ágil, a nuvem fugia desse abraço terrível, abandonando ao seu feroz assaltante deslizantes véus de ouro.[23]

Assim, a árvore atormentada, a árvore agitada, a árvore apaixonada pode proporcionar imagens a todas as paixões humanas. Quantas lendas nos mostraram a árvore que sangra, a árvore que chora!

Às vezes, parece até que o gemido das árvores está mais próximo de nossa alma que o uivo distante de um animal. Ela se queixa mais surdamente, sua dor nos parece mais profunda. O filósofo Jouffroy expressou isso com grande simplicidade: "À vista de uma árvore na montanha batida pelos ventos, não podemos ficar insensíveis: esse espetáculo nos lembra o homem, as dores de sua condição, uma multidão de idéias tristes." É precisamente por causa da simplicidade do espetáculo que a imaginação se comove. A impressão é profunda, e no entanto o valor expressivo da árvore vergando sob a tempestade é insignificante! Nosso ser freme com isso por uma simpatia primitiva. Graças a esse espetáculo, compreendemos que a dor está no cosmos, que a luta está *nos elementos*, que as von-

23. D'Annunzio, *Poésie*, trad. fr. Hérelle, p. 265.

tades dos seres são contrárias, que o repouso não passa de um bem efêmero. A árvore que sofre é o apogeu da dor universal.

VII

É um julgamento precipitado ver em todas essas imagens em que a árvore se agita e se acalma a simples manifestação de um animismo poético. Os críticos literários invocam com demasiada freqüência, em sua *generalidade*, um animismo poético que só tem sentido depois que encontrou suas imagens particulares. É mister que o poeta saiba ir à fonte dos devaneios atuais, aos princípios mesmos da vida metaforizada. Seguindo-o, perceberemos que as *imagens primeiras* não são numerosas. A árvore é uma delas É o modelo de toda uma série de sonhos em que se vê a árvore constituir-se em seu fuste e em seus ramos.

Por exemplo, quem não sonhou, em pleno campo, quando, no estremecimento de outubro, queimam as folhas da batata, com as formas arborescentes da fumaça? Em vez do jato de fogo, em vez da flor cintilante e sonora das chamas que brotam de uma madeira seca, eis o tufo, eis o tronco, os primeiros ramos, depois, bem alto no céu, as palmas e as volutas. Lentamente desdobrada, a fumaça se eleva no ar da noite. Uma árvore imaterial, toda azul, toda cinza, vai crescendo com leveza. Um pouco de um perfume morto atravessou a noite... Diante de nós, alguma coisa vive e morre, e nossos sonhos são intermináveis. A árvore da fumaça está no limite do movimento imaterial e do movimento vivo.

Dessa árvore ainda demasiado desenhada, demasiado entregue às obrigações da vista colorida, um grande poeta fará a imagem de um destino em que se revelam as múltiplas seduções de uma *Einfühlung* aérea:

A um aromático futuro de fumaça
Sentia-me levada, oferecida e consumida,
Todo o meu ser votado às nuvens venturosas!
E eu parecia até essa árvore vaporosa
Cuja majestade, ligeiramente perdida,
Se abandona ao amor de toda a amplidão.
O ser imenso me conquista.[24]

24. Paul Valéry, *La jeune Parque*, Poésies, ed. 1942, p. 99.

Continuada pelo sonho, a árvore da fumaça enche o céu. Charles Ploix lembra que "na mitologia védica... a calota das nuvens que envolve a terra e a obscurece é assimilada a um enorme vegetal". Essa calota de nuvens, o sonhador a viu formar-se na terra. É a coluna de fumaça de sua lareira ao entardecer. Ela se esmaga e se estende contra a abóbada do céu, negra folhagem da árvore crepuscular.

VIII

Se nos acostumarmos a deixar viver lentamente em nós as grandes imagens, a seguir os devaneios naturais, compreenderemos melhor a filiação de certos mitos. Assim, a imaginação, estudada em seu princípio dinâmico, tornará mais natural o tema aparentemente tão bizarro da *árvore cosmológica*. Como pode uma Árvore explicar a formação do Mundo? Como pode um objeto particular produzir todo um universo?

Numa época de pragmatismo generalizado, não hesitaríamos em explicar tudo pela utilidade. Bonavia, tendo estudado como botânico a flora dos monumentos mesopotâmicos, pretendia que[25] "a árvore sagrada da Assíria é simplesmente uma síntese das plantas outrora veneradas na região, em vista de seus serviços: a palmeira por suas tâmaras, a vinha por seu sumo, o pinheiro ou o cedro por suas madeiras de construção e de aquecimento, a romãzeira por seu papel na produção do tanino e na confecção de bebidas". Esse conglomerado de utilidades determinaria um conceito do útil, mas tais utilidades são bem insuficientes para explicar a força original do sonho mítico, e Goblet d'Alviella, sem rejeitar muito claramente a tese de Bonavia, vê mais justamente na árvore sagrada (p. 167) "seja o símbolo vegetal de uma poderosa divindade..., seja o simulacro de uma planta mítica, como o carvalho alado sobre o qual — segundo uma tradição fenícia referida por Ferécides de Siro — o deus supremo havia tecido a terra, o céu estrelado e o oceano".

De Gubernatis estuda extensamente os mitos das árvores cosmogônicas, das árvores antropogônicas, das árvores da chuva ou das nuvens, das árvores fálicas. Todos esses mitos nos habituam

25. Goblet d'Alviella, *La Migration des symboles*, 1891, p. 166.

a associar a grandeza e o poder às imagens do nosso devaneio. Que a Pippala, a árvore cosmogônica do *Rigveda*, seja visitada pelos deuses pássaros do dia e da noite, pelo sol e pela lua, nada há aí que infrinja a escala do sonho, ainda que isso perturbe o pensamento racional e objetivo. Que a árvore da chuva atraia a chuva, produza a chuva, que se associe à nuvem trovejante, ainda aqui se trata do efeito de um poder dos sonhos.

Parece-nos, portanto, que simples estudos sobre a imaginação atual podem ajudar a reencontrar os princípios oníricos de certos mitos. Se os símbolos se transmitem tão facilmente, é porque crescem no próprio terreno dos sonhos. A vida ativa, com muita freqüência, não lhes daria razão. O devaneio alimenta-os indefinidamente. Em todo o decorrer de nossos estudos sobre as imagens primeiras, vimos sempre que uma imagem fundamental devia, pelo próprio crescimento do sonho, passar ao nível cósmico. A árvore, como todos os temas unificados do devaneio, poderá então receber, de certo modo normalmente, um poder cosmogônico. Goblet d'Alviella, mal escondendo o seu espanto, pressente esse poder. Lembra que "os caldeus devem ser incluídos entre os povos que viram no universo uma árvore que tem o céu por teto e a terra por piso ou por tronco". Indica que essa concepção, que ele julga "infantil" por não perceber-lhe o impulso imaginário, "parece ter desaparecido cedo, na Mesopotâmia, diante de sistemas cosmogônicos mais requintados. O poder passa à montanha. Mas — observação muito curiosa — as metáforas da árvore têm um poder tão fundamental que vêm — contra qualquer razão — dar sua vida imaginária à montanha sagrada: "Ó tu que dás sombra, Senhor, que espraias a tua sombra sobre a terra, grande monte..." Lê-se também no *Rigveda* (VII, 87, 2): "No abismo sem base, o rei Varuna ergueu o cimo da árvore celeste." Parece que a árvore sustenta a terra inteira no pulso de suas raízes, e que sua ascensão para o céu tem a força de sustentar o mundo... E ainda, noutra passagem: "Qual é a árvore na qual eles talharam o céu e a terra?" E Goblet d'Alviella responde (p. 195): "É a árvore ora do firmamento estrelado que tem por frutos pedras preciosas, ora do firmamento nublado que projeta suas raízes ou seus ramos sobre a abóbada celeste, como esses feixes de nuvens longas e filamentosas aos quais a metereologia popular dos nossos campos deu o nome de árvores de Abraão." Assim, a árvore poderosa atinge o céu,

instala-se ali, prolonga-se indefinidamente. Torna-se o próprio firmamento. Isso só surpreendera os que ignoram que o sonho vive primeiro os seus fins e depois os seus meios. Quando o devaneio vegetal se apossa de um sonhador, ele o restitui a essa noite da Judéia em que Booz viu um carvalho:

Que, saído de seu ventre, ia até o céu azul.

A cosmogonia pela árvore dá uma impressão de nobreza. R. B. Anderson exprime isso muito bem (*Mythologie scandinave*, 1886, trad. fr., p. 34): "O freixo Ygdrasil é uma das mais nobres concepções jamais introduzida num sistema de cosmogonia ou de existência humana. É, de fato, a grande árvore da vida, maravilhosamente elaborada e estendendo-se por todo o sistema do universo. Ela fornece corpos ao gênero humano por seus ramos; estende suas raízes através de todos os mundos e dispersa nos céus seus braços que dão vida. É por ela que se mantém todo tipo de vida, mesmo a das serpentes que devoram suas raízes e tentam destruí-la..." E, seguindo sua vida, compreenderíamos que se possa sonhar que os animais "saem" do vegetal, que a árvore é verdadeiramente sua "árvore genealógica"; "os animais se movem nela e em torno dela; cada espécie de animal tem aí seu lugar e seu destino" (p. 54). A águia, o falcão, o esquilo não são os únicos a receber o seu benefício; quatro potros se alimentam de seus rebentos, e R. B. Anderson conclui, página 53: "O caráter particular do mito de Ygdrasil é a sua brevidade expressiva. Como é belo o espetáculo de uma grande árvore! Seus ramos estendendo-se ao longe, seu caule coberto de musgo, suas profundas raízes nos lembram a infinidade do tempo; ela viu escoarem-se os séculos antes que tivéssemos nascido"; e, página 55: "É preciso nada menos que uma alma infinita para compreendê-la; nenhum pincel pode pintá-la, nenhuma cor representá-la. Nada é tranqüilo, nada está em repouso; tudo é atividade. É o mundo inteiro, e ele só pode ser compreendido pelo espírito do homem, pela alma do poeta, e ser simbolizado pelo fluxo incessante da linguagem. Este não é um tema para o pintor e o escultor, mas para o poeta. Igdrasil é a árvore da experiência poética da raça gótica." Como dizer melhor que o mito não se anima somente com imagens visuais e que ele pode manifestar uma imaginação diretamente falante?

Por vezes uma imaginação excessivamente carregada de fantasia fácil reencontra, sem suspeitar, sem querer, alguns traços da árvore antropogônica, da árvore de vida que produz seres humanos. Assim, Saintine relata o seguinte sonho[26]: "A alguns passos elevava-se uma árvore imensa, rutilante como as outras árvores, mas distinguindo-se delas por suas vagens gigantescas, a maioria das quais pendia até a terra. Aproximei-me, abri uma delas e, sobre o pergaminho acetinado da vagem, para minha profunda surpresa, encontrei, separadas uma da outra por um leve tabique, graciosamente curvadas sobre si mesmas e enfileiradas por etapas como feijões em sua fava, sim, encontrei... dou-lhe cem chances de adivinhar... mulheres, caro amigo, mulheres jovens e encantadoras... Atônito, confundido, como eu recuasse, quase aterrorizado, à vista dessa maravilhosa descoberta, todas as vagens inclinadas para o solo se abriram espontaneamente... por deiscência, como dizemos nós, botânicos: os lindos frutos da árvore encantada, desprendendo-se de seu envoltório, lançados à direita e à esquerda, saltaram como os grãos da balsamina quando sua cápsula estala."

Uma lenda, reproduzida por Gubernatis (*loc. cit.*, p. 18), refere que a *árvore de Adão* atinge o inferno por suas raízes e o céu por seus ramos[27]. Mas um sonhador da árvore vertical não terá necessidade dessa lenda para compreender o caráter oniricamente natural dos admiráveis versos em que La Fontaine nos fala do carvalho:

Cuja cabeça era do céu vizinha
E cujos pés tocavam o império dos mortos.

Essa imagem grandiosa não é, com efeito, no reino da imaginação dinâmica, uma imagem natural?

Sem dúvida, pode-se evocar a cultura antiga para explicar a imagem do fabulista. Mas esta não é uma razão para subestimar o devaneio pessoal. Parece, efetivamente, que a cultura, dando-nos conhecimento dos mitos antigos que se assemelham a certos temas de nossos devaneios, nos dá *permissão para sonhar*. Sonhando com a árvore imensa, com a árvore do mundo, com a árvore que

26. X.-B. Saintine, *Le seconde vie*, 1864, pp. 81-82. Os psicanalistas não terão dificuldade em interpretar o sonho do inocente botânico.
27. Cf. Virgílio, *Géorgiques*, trad. fr., II, 291.

se alimenta de toda a terra, com a árvore que fala a todos os ventos, com a árvore que conduz as estrelas... eu não era, portanto, um simples sonhador, um visionário, uma ilusão viva! Minha loucura é um sonho antigo. Sonha em mim uma força sonhadora, uma força que sonhou outrora, em tempos remotíssimos, e que voltam esta noite a animar-se numa imaginação disponível! *De te fabula narratur*. Pelo conhecimento dos mitos, certos devaneios, tão singulares, se declaram objetivos. Unem as almas como os conceitos unem os espíritos. Classificam as imaginações como as idéias classificam as inteligências. Nem tudo se explica pela associação das idéias e a associação das formas. É preciso também estudar a associação dos sonhos. A este respeito, o conhecimento dos mitos deve ser uma reação salutar contra as explicações clássicas da poesia, e é de admirar a ausência de qualquer estudo sério da mitologia na educação do nosso tempo.

Assim, após a leitura dos mitos da árvore cosmogônica, parece que se deve ler com mais simpatia certas páginas da *Siloé* de Paul Gadenne, onde a imaginação da árvore é magnificada. Eis, por exemplo, uma meditação diante de uma nogueira gigantesca: "Era um ser imenso e profundo, que trabalhara a terra, ano após ano, a plenas raízes, e que trabalhara igualmente o céu, e que dessa terra e desse céu tecera essa substância inabalável, e atara esses nós contra os quais o ferro não teria nenhum poder. Seu impulso era tal, o movimento de seus ramos era tão nobre e visava tão alto, que ele vos forçava a experimentar o seu ritmo, a segui-lo com os olhos até o cimo..." (p. 250) E o sonhador, "aderido inteiramente à árvore, dorso contra dorso, peito contra peito..., sentiu passar-lhe pelo corpo um pouco do pensamento, da força que animava o gigante, o ser maravilhoso" (p. 251).

IX

Um vegetalismo imaginário, vivido em sua intimidade, pode aliás apresentar inversões curiosas. Em vez de viver ociosamente a imagem objetiva de uma árvore que o sol primaveril renova e que o vento de outono despoja, o vegetalismo apaixonado imagina as diversas estações do ano como forças vegetais primitivas. Vive o devaneio de uma árvore *que produz as estações*, que obriga a flores-

ta inteira a brotar, que dá sua seiva a toda a natureza, que chama as brisas, que obriga o sol a levantar-se mais cedo para dourar as folhagens novas, em suma, o sonho de uma árvore que renova incessantemente o seu poder cosmogônico. Viver intimamente o impulso vegetal é sentir em todo o universo a mesma força arborescente, é formar em si uma consciência de hamadríade imperiosa que totaliza toda a vontade de poder vegetal de um mundo infinito. Deve-se, com efeito, compreender que para uma vida decididamente mítica não *existem deuses subalternos*. Quem vive como hamadríade comanda, com a vontade íntima de um carvalho, todo o universo. Projeta o *universo vegetal*. Para tal devaneio, a árvore cosmogônica não é portanto uma figura mais ou menos simbólica, na qual se poderia agrupar umas poucas imagens particulares. É a *imagem primeira*, a imagem ativa, que produz todas as outras imagens.

Alguém nos objetará que confundimos, num fácil paradoxo, o indício e a causa, nos dirá que o botânico de Candolle, em suas fantasias florais, se contentava em plantar em seus jardins "um relógio de flores". Cada planta abria sua corola a uma hora particular, obedecendo aos apelos regulares do sol. Havemos então de pensar que o escravo é o senhor e que o canteiro de flores comanda a luz? E os racionalistas riem! Mas o sonho não segue o caminho da razão. Quanto mais forte é a razão que se opõe a um sonho, mais o sonho aprofunda as suas imagens. Quando o devaneio se entrega realmente, com todo o seu poder, a uma imagem adorada, é essa imagem que regula tudo. Então o absurdo tem uma lei. Quando julgamos o sonho pelo exterior, não lhe reconhecemos mais que um absurdo descosido, facílimo de imitar em obras que não passam de paródias da vida onírica. Então se explica o sonho pelo pesadelo, sem ver que o pesadelo é a doença do sonho, a ruptura e a desorganização das forças oníricas elementares. Porém, o sonho, o devaneio, dá ao nosso ser, ao contrário, uma bem-aventurada unidade. A vida vegetal, se estiver presente em nós, infunde-nos uma tranqüilidade do ritmo lento, seu grande ritmo tranqüilo. A árvore é o ser do grande ritmo, o verdadeiro ser do ritmo anual. É ela que se mostra a mais nítida, a mais exata, a mais segura, a mais rica, a mais exuberante em suas manifestações rítmicas. A vegetação não conhece contradição. As nuvens vêm contradizer o sol do solstício. Nenhuma tempestade impede a árvore, ao chegar a hora, de tornar-se verde. Se nos educarmos poeticamente sonhando com um fitomorfismo, com um xilomorfismo, compreenderemos, no sentido forte, declarações como as de D. H. Lawrence (*Fantaisie de l'inconscient*, trad. fr., p. 113). Depois de citar uma frase "desse livro já fora de moda, *O ramo de ouro*" — "Ao ariano primitivo — deve ter parecido que o sol era periodicamente rejuvenescido pelo fogo do carvalho sagrado" —, Lawrence acrescenta: "É bem isso. O fogo que se encontra na Árvore da Vida. Isto é, a própria vida. De sorte que devemos ler: 'Ao ariano primitivo dever ter parecido que o sol era periodicamente rejuvenescido pela ação da vida...' Em vez de ser a vida tirada do sol, é a emanação da própria vida, quero dizer, de todas as plantas e criaturas vivas, que alimenta o sol."

Do mesmo modo, indo ao extremo dos sonhos, entregando-nos com todo o nosso ser a uma força onírica particular do mundo vegetal, compreenderemos melhor a lenda das árvores-calendários. Lembremos apenas um exemplo. Terrien de la Couperie cita uma tradição chinesa[28] "que fala de uma planta maravilhosa: uma vagem brotava diariamente até o dia quinze de cada mês; depois caíam uma a uma, diariamente, até o dia trinta". Em seu excesso de precisão, essa lenda manifesta claramente a vontade de inscrever o próprio dia na atividade vegetal. Veremos o verdadeiro sentido dessa afirmação se sonharmos realmente a força do broto, se cada manhã formos ver no jardim ou no matagal um broto, e se medirmos aí a atividade de um dia. E, quando uma flor vai se abrir, quando a macieira vai dar sua luz, sua própria luz, branca e rosada, saberemos com certeza que uma única árvore é todo um universo.

28. Goblet d'Alviella, *loc. cit.*, p. 193.

CAPÍTULO XI

O VENTO

> Mas não sou o mar nem o vermelho sol
> Não sou o vento com riso de donzela,
> Nem o imenso vento que envigora, nem o vento que açoita,
> Nem o espírito que açoita para sempre seu próprio corpo
> Até o terror da morte.
>
> WALT WHITMAN, *Feuilles d'Herbe. Chant de la bannière à l'aurore*, (trad. fr. Bazalgette, t. II, p. 15)

I

Se passarmos imediatamente à extrema imagem dinâmica do ar violento, num cosmos da tempestade, veremos acumularem-se impressões de grande nitidez psicológica. Parece que o vazio imenso, encontrando de repente uma ação, se converte numa imagem particularmente clara da cólera cósmica. Poderíamos dizer que o vento furioso é o símbolo da *cólera pura*, da cólera sem objeto, sem pretexto. Os grandes escritores da tempestade, como Joseph Conrad (*O tufão*, *A tempestade*), amaram esse aspecto: a tempestade sem preparação, a tragédia física sem causa. Pouco a pouco o clichê desgastou a imagem: fala-se da fúria dos elementos sem viver-lhe a energia elementar. A floresta e o mar agitados pela tempestade sobrecarregam às vezes a grande imagem dinâmica simples do furacão. Com o ar violento poderemos compreender a fúria elementar, aquela que é só movimento e nada mais que movimento. Encontraremos aí importantíssimas imagens em que se unem *vontade* e *imaginação*. De um lado uma vontade forte que não se liga a nada, e de outro uma imaginação sem *nenhuma* figura, se sustentam uma à outra. Ao viver intimamente as imagens do furacão, aprendemos o que é a vontade furiosa e vã. O vento, em seu excesso, é

a cólera que está em toda parte e em nenhum lugar, que nasce e renasce de si mesma, que gira e se volta sobre si mesma. O vento ameaça e uiva, mas só toma forma quando encontra a poeira: visível, torna-se uma pobre miséria. Ele não exerce todo o seu poder sobre a imaginação senão numa participação essencialmente dinâmica; as imagens figuradas dariam dele antes um aspecto irrisório.

Veremos numerosos exemplos dessa participação essencialmente dinâmica nas obras de Jacob Boehme e de William Blake. Ao lado de expressões em que, sucessivamente, a cólera se localiza no fogo, no fel, encontramos em Boehme imagens nas quais o sonhador vê se formar a ira do céu na "colérica região das estrelas"[1].

Aliás, se seguirmos em seu trabalho imaginário os grandes sonhadores da cosmogonia, não raro surpreenderemos uma verdadeira valorização da cólera. Uma cólera inicial é uma vontade primeira. Ela *ataca* a obra por fazer. E o primeiro ser criado por essa *cólera que cria* é um *turbilhão*. O objeto primeiro do *homo faber* dinamizado pela cólera é o *vórtice*.

Ao lado do turbilhão imaginado por um intelectual plácido como Descartes, é interessante participar pela imaginação dinâmica do turbilhão colérico e criador de um Blake. A imagem começa debilmente[2]: "Os filhos de Urizen trabalham ali também, e aqui se vêem os moinhos de Theotormon, nos limites do lago de Unan-Adan." Não nos deixemos deter nessa imagem dos moinhos de Theotormon; estão ali apenas para fazer "roncar" a força criadora. Seguindo as lições da imaginação dinâmica, encontra-se a explicação dessa imagem que permanece obscura no reino das formas, pois mal o poeta acaba de falar dos moinhos de Theotormon e já os turbilhões ganham o céu, arrebatando-o. No reino do imaginário, não é impossível que o moinho faça girar os ventos. O leitor que recusa essa inversão derroga os princípios do onirismo. Sem dúvida ele pode compreender uma *realidade*, mas como haveria de compreender uma *criação*? Uma criação deve imaginar-se. E como imaginar desconhecendo as leis fundamentais do *imaginário*?

A imaginação, posta em movimento no moinho, propaga-se então pelo universo: esses turbilhões são, diz Blake, "os vazios estrelados da noite, as profundezas e as cavernas da terra". "Esses

1. Jacob Boehme, *Des trois principes de l'essence divine*, trad. fr. do Filósofo Desconhecido, 1802, t. II, p. 149.

2. William Blake, *Deuxième livre prophétique*, trad. fr. Berger, p. 133.

moinhos são oceanos, nuvens e ondas de um furor indisciplinável. Aqui são criadas as estrelas e plantadas as sementes de todas as coisas; aqui o sol e a lua recebem sua destinação determinada." O turbilhão cosmogônico, a tempestade criadora, o vento de cólera e de criação não são apreendidos em sua ação geométrica, mas como doadores de poder. Nada mais pode deter o movimento turbilhonante. Na imaginação dinâmica, tudo se anima, nada se detém. O movimento cria o ser, o ar turbilhonante cria as estrelas, o grito produz imagens, o grito gera a palavra, o pensamento. Pela cólera, o mundo é criado como uma provocação. A cólera funda o ser dinâmico. A cólera é o ato que começa. Por prudente que seja uma ação, por insidiosa que prometa ser, deve ela primeiro transpor um pequeno limiar de cólera. A cólera é um mordente sem o qual nenhuma impressão se impõe ao nosso ser — ela determina uma impressão ativa.

Ao ler certas páginas de *La nef* de Élémir Bourges, parece também que o rumor dos ventos irados produz diretamente os monstros do ar. Ouvimo-los gritar "sob a roda de ferro do trovão". Na tempestade, "a Górgona se multiplica por aparições aéreas, monstruosas imagens de si mesma", numa espécie de miragem sonora que *projeta* o pavor aos quatro cantos do céu. O aquilão, vociferante, multiplica as goelas dos monstros voadores. Para Élémir Bourges, a medusa é um pássaro das tempestades. É uma simples cabeça voadora, "semelhante a um estranho pássaro". Os pássaros sinistros, longe de toda lembrança de uma ciência de augúrio, como os ouvimos em nossos devaneios de tristeza, não nascerão dos gritos dilacerantes do vento? Ouvir é mais dramático que ver.

No devaneio da tempestade, não é o olho que dá as imagens, é o *ouvido atônito*. Participamos diretamente do drama do ar violento. Sem dúvida, os espetáculos da terra virão alimentar esse horror sonoro. Assim, em *La nef* (*loc. cit.*, p. 73), o grito nascido no ar reúne fumaças e sombras: "Uma montanha de vapores invade as profundezas do céu. Já parecem como mensageiras as *gelludes* de plumagem de bronze, as Gréias medonhas que não têm ossos e se assemelham a cinza... Um turbilhão de asas de ferro, de crinas, de olhos cintilantes enche a nuvem que se abrasa." Algumas páginas mais adiante (p. 75), Élémir Bourges fala ainda das "lobas aladas, *gelludes*, harpias, estinfálias". Assim se reúnem, nos turbilhões do furacão, seres monstruosos e discordantes. Mas, quando se quer

seguir a produção desses seres imaginários, logo se reconhece que a força que os produz é um grito de cólera. E não um grito saído de uma garganta animal, mas o grito de uma tempestade. A *urânida* é inicialmente o imenso clamor dos ventos irados. Acompanhando sua gênese nos relatos cosmológicos, assiste-se à constituição de uma cosmologia do grito, isto é, de uma cosmologia que reúne o ser em torno de um grito. O grito é ao mesmo tempo a primeira realidade verbal e a primeira realidade cosmogônica.

Pode-se encontrar exemplos em que os sonhos formam imagens ao redor de um ruído, ao redor de um grito: como é que a imagem freqüente das "víboras aladas" teria sentido se o homem não houvesse sentido a ansiedade dos "assobios do vento"? Numa elipse rápida, Victor Hugo escreve: "O vento parece uma víbora." (*La légende des siècles*. Les paysans au bord de la mer) Em inúmeros folclores, pode-se perceber a contaminação das imagens do vento e da serpente. Na Abissínia, diz Griaule[3], é proibido assobiar durante a noite, "porque isso atrai as serpentes e os demônios". Pelo fato mesmo de os demônios serem chamados do mesmo modo que as serpentes, cumpre acrescentar a essa prescrição suas ressonâncias cósmicas. Aceitaremos essa sugestão se aproximarmos da proibição abissínia as seguintes proibições: entre os iacutos[4], não se deve "assobiar nas montanhas e perturbar o repouso dos ventos que dormem". De igual modo, "os canacas assobiam ou não assobiam conforme as épocas do ano em que os alísios devem ser chamados ou temidos". Tais lendas nos colocam no centro mesmo da atividade imaginária. Pode-se pôr sob a forma de axioma a observação: há atividade da imaginação quando há uma tendência a passar ao nível cósmico. Não é no detalhe da vida que se formam os devaneios valorizados. O primitivo teme mais o mundo que o objeto. O terror cósmico pode realizar-se depois num objeto particular, mas a princípio o terror existe num universo de ansiedade anterior a qualquer objeto designado. É o assobio violento do vento que faz tremer o homem que sonha, o homem que escuta... Durante o dia, o abissínio pode assobiar. A luz do dia dispersou o fundo de terrores noturnos. Serpentes e demônios perderam o seu poder.

3. Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, p. 21.
4. André Scheffner, *Origine des instruments de musique*, p. 233.

Nessas condições, se tivéssemos que fazer uma fenomenologia do grito respeitando a hierarquia do imaginário, deveríamos partir de uma fenomenologia da tempestade. Em seguida tentaríamos aproximá-la de uma fenomenologia do grito animal. Aliás, muito nos surpreenderia o caráter inerte das vozes animais. A imaginação das vozes não escuta senão as grandes vozes naturais. Teremos então, no detalhe mesmo, a prova de que o vento gritante está no primeiro plano da fenomenologia do grito. O vento de certo modo grita antes do animal, as matilhas do vento uivam antes dos cães, o trovão rosna antes do urso. Um grande sonhador acordado como William Blake não se engana sobre isso[5]:

Balido, latido, mugido, rugido
São vagas que açoitam a margem do céu.

Do mesmo modo, Laforgue ouve "mugir" "todas as Valquírias do vento"[6]. Os Djins de Victor Hugo são as "visões" de um "ouvinte".

Poderíamos citar muitos poemas em que a tempestade é a força primeira, a voz primeira. Que seria Ossian sem a vida de suas tempestades? E não será pela simpatia com a tempestade que os cantos de Ossian parecem vivos para tantas almas[7]?

Escutar a tempestade de uma alma tensa é alternadamente — ou ao mesmo tempo — comungar, no Pavor e na Cólera, com um universo furibundo. Em sua bela tese sobre Maurice de Guérin, E. Decahors observou com propriedade essa estranha atitude em que nossa imaginação suscita em face da tempestade o drama por ela temido, "no qual a alma e a natureza se erguem em toda a sua altura um diante do outro". Nessa simples confrontação, um ser tão doce como Maurice de Guérin conhece impressões de cólera criadora (*Morceaux choisis*, *loc. cit.*, p. 274): "Quando experimento essa espécie de bem-estar na irritação, não posso comparar meu pensamento (é quase uma loucura) senão a um fogo do céu que freme no horizonte entre dois mundos." Cólera por demais aérea, que nada destruirá na terra, mas que faz fremir um ser em sua fibra mais íntima, fora de qualquer razão de estar irritado.

5. Blake, *Deuxièmes livres prophétiques*.
6. Jules Laforgue, *Oeuvres complètes*, t. II, p. 152.
7. Cf. de Sénancour, Obermann, p. 326.

No sombrio devaneio de Edgar Poe intitulado *Silêncio*, pode-se discernir um ressentimento que, em vez de se vingar na água, como num complexo de Xerxes, se vingaria no ar. Poderíamos então falar de um *Xerxes do ar* (trad. fr. Baudelaire, p. 273): "Então amaldiçoei os elementos da maldição do tumulto; e uma horrenda tempestade acumulou-se no céu onde há pouco não havia um único sopro. E o céu tornou-se lívido com a violência da tempestade..."

À maldição do tumulto logo sucede, no conto de Poe, a maldição do silêncio, mas essa própria dialética faz ressaltar o desejo do sonhador aéreo de ser o senhor das tempestades. Ele comanda os ventos, solta-os e torna a prendê-los. Tumulto e silêncio são duas formas bastante características da vontade de poder em Edgar Poe.

II

Todas as fases do vento têm sua psicologia. O vento se excita e desanima. Grita e queixa-se. Passa da violência à aflição. O próprio caráter dos sopros contrastantes e inúteis pode fornecer a imagem de uma melancolia ansiosa bem diversa da melancolia oprimida. Veremos esse matiz numa página de Gabriel d'Annunzio[8]: "E o vento era como o lamento daquilo que não é mais, era como a ansiedade das criaturas ainda não formadas, carregado de lembranças, prenhe de presságios, feito de almas dilaceradas e de asas inúteis."

Reencontraremos as mesmas impressões de vida encarniçada e dolorosa em alguns dos versículos que Saint-Pol Roux dedica ao "Mistério do Vento"[9]. Numa cosmicidade excessiva, porque mal preparada, o poeta faz nascer o vento de um sonho da Terra: "Quando os desejos de porvir ou os lamentos de lembrança despertam numa parte qualquer desse crânio gigante, o Globo, — o vento se levanta." Depois, como se o sonho da terra devesse agitar-se em sopros contrários, o poeta evoca todas as desuniões do vento: "O espaço compõe-se de almas esparsas, em expectativa ou em irremediável exílio da matéria, cuja moção diversa inspira ramos, véus e nuvens." Para o poeta bretão, cada sopro de ar é animado,

8. Gabriel d'Annunzio, *Contemplation de la mort*, trad. fr., p. 116.
9. Saint-Pol Roux, *La rose et les épines du chemin*, p. 111.

é um farrapo de ar que viveu outrora, é um tecido aéreo que vai vestir uma alma. Outro bretão, em poema admiravelmente limitado ao núcleo poético das impressões, escreve[10]:

Há alguém
No vento.

O poema de Saint-Pol Roux continua os devaneios da lembrança e da vontade de viver: "Teóricas quer do devir, quer do redevir, essas almas, passadas ou gerundivas, umas a nascer, outras mortas terrestremente, atiçam sua potencialidade na direção da antiga ou futura alegria de viver, não-pessoas em busca de um valor apreensível; então investem cavalgadas que se esforçam por entre os choques em que se dilaceram e quebram os ossos e a pele de sua ambição, escalam os montes, inundam os vales numa vertiginosa impaciência de ser.

"É o vento que passa."

III

A página de Saint-Pol Roux padece, sem dúvida, dessa sobrecarga de imagens que foi um defeito do simbolismo, mas é sinceramente sonhada no sentido do animismo violento do vento, animismo dividido, pressionado, atropelado, que cria numa tempestade uma infinidade de seres. O poeta, como que inconscientemente, reencontrou em suas estrofes o núcleo onírico de numerosas lendas. Como não reconhecer aí, com efeito, apenas por seu movimento, o tema da *caça infernal*, da cavalgada invisível e violenta, sem doçura e sem trégua? Se esse tema pode impor-se sem preparação, é porque a caça infernal constitui, mais que uma tradição, um devaneio natural. De bom grado a daríamos como exemplo para formar a noção de *conto natural*; ela é o *conto natural* do vento ululante, do vento de mil vozes, das vozes queixosas e das vozes agressivas. Cor e forma serão adicionadas sem nenhuma lei. O conto da caça infernal não é um conto do visível. É o conto do vento. Ménéchet[11] fala das lendas do País de Gales a respeito dos "cães

10. Guillévic, *Terraqué*, p. 71.
11. Citado por Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, art. *Cão*.

do inferno que às vezes se chamam também cães do céu... Freqüentemente se pode ouvi-los perseguindo a caça no ar... Uns dizem que esses animais são brancos e têm as orelhas vermelhas; outros pretendem, ao contrário, que são todos negros. Têm talvez a natureza do camaleão, que como eles se alimenta de ar".

Collin de Plancy lembra, aliás, a lenda árabe da criação do cavalo (*loc. cit.*, artigo "Cavalo"): "Quando Deus se decidiu a criar o cavalo, chamou o vento do sul e disse-lhe: 'Quero tirar do teu seio um novo ser, condensa-te despojando-te de tua fluidez.' No que foi obedecido. Tomou então um punhado desse elemento, soprou e o cavalo apareceu."[12] Em muitas outras narrativas se pode ver criações menos pitorescas, mas no fundo mais propriamente oníricas, dos cavalos do vento. Perceberemos que as características dinâmicas, mais que as características formais, é que são criadoras. Assim, Schwartz fala dos espetáculos da caça das nuvens (*Wolkenjagd*), e poderíamos crer que os desenhos das nuvens são as formas inspiradoras. Mas, lendo melhor os documentos reunidos por Schwartz, percebemos que é a dinâmica da tempestade que inspira o sonhador. Trata-se da caça do furacão (*Gewitterjagd*)[13]. Schwartz menciona muitas outras imagens em que os ventos combatem. Estranho combate, que manifesta quase sempre uma ação vigorosa *sem objeto* (p. 78). Pode-se ver aí, entretanto, como o faz a mitologia naturalista[14], um episódio da luta da noite contra a luz. A batalha das nuvens contra o céu apresenta-se então como o assalto dos gigantes contra os deuses olímpicos.

Gerhardt Hauptmann (*La cloche engloutie*, trad. fr. Ferdinand Hérold, p. 174) também tentou efetuar a síntese da nuvem ameaçadora e dos gritos do vento: "Nos precipícios e nos abismos reúnem-se duendes negros prontos para a caça selvagem. Logo os latidos da matilha ferirão teus ouvidos... Os gigantes da bruma

12. O Delfim, em *Henrique V* de Shakespeare (ato III, cena VII), fala assim de seu palafrém: "Ao montá-lo, eu pairo, sou um falcão: ele fende o ar; a terra canta quando ele a toca, o casco de sua pata é mais harmonioso que a flauta de Hermes... Ele é ar puro e fogo, e os elementos pesados, a terra e a água, só aparecem nele no momento em que, tranqüilo, espera pacientemente que seu dono o monte." Os quatro elementos são assim necessários para "explicar" o cavalo no reino do imaginário.

13. F. L. Schwartz, *Wolken und Wind, Blitz und Donner*, Berlim, 1879, cf. pp. 52-153.

14. Cf. Charles Ploix, *Le surnaturel dans les contes populaires*, 1891, p. 41.

constroem, no claro espaço, sombrios burgos de nuvens, com torres ameaçadoras e muros terríveis, e, lentamente, aproximam-se de tua montanha para te esmagar."

Às imagens de caça infernal Schwartz associa a imagem das "caçadoras de cabeleira de serpentes". A análise "imaginária" da noção de Erínias pode partir dessa associação. Essa análise deve surpreender a imagem em sua formação, em seu mínimo de traços — e naturalmente afastando-se de todas as lições da tradição —, quando a fúria em movimento não passa ainda de um vento furioso. O que ela persegue? O vento persegue o quê? Questões desprovidas de sentido para a imaginação puramente dinâmica da fúria. Um autor faz Orestes dizer: "Não a vereis... mas eu a vejo... elas me perseguem." Como a caça infernal, a Erínia totaliza o perseguidor e o perseguido. E essa síntese, realizada numa imagem dinâmica primeira, vai longe. Dir-se-ia que ela totaliza o remorso e a vingança, tão grande é a desventura do vento.

IV

A ambivalência do vento que é doçura e violência, pureza e delírio, como assinalá-la melhor senão revivendo, com Shelley, seu duplo ardor destrutivo e vivificante[15]?

Ó selvagem vento oeste, o sopro mesmo do outono

. . . .

Alma selvagem que te moves por todo o espaço
Ó destruidor e vivificador, escuta, ó escuta!
Ó irresistível! — Se ao menos
Eu pudesse voltar a ser o que era em minha infância,

Companheiro de tua vagabundagem através do espaço,
Quando ultrapassar tua rapidez celeste
Quase nem parecia loucura, nunca eu me teria debatido,

Nunca eu te teria suplicado, como faço em minha aflição,
Ó! levanta-me como uma vaga, como uma folha, como uma nuvem.
Abato-me sob os espinhos da vida! Sangro!

15. Shelley, *Ode au vent d'ouest*, trad. fr. Chevrillon. Études anglaises, 1901, p. 108.

O peso excessivo das horas paralisou, vergou
Um ser que a ti se assemelhava demais, indomável, rápido e altivo.
Faze de mim tua lira, faze-me cantar como a floresta!
E ainda que minhas folhas caiam como caem as tuas!
O tumulto de tuas poderosas harmonias
Fará sair de mim, como dela, uma música profunda, outonal.
Doce embora tão triste. Alma ardente,
Sê a minha alma! sê eu mesmo, ó Impetuoso.

A mesma vitalidade do vento que sopra iremos encontrar num poema de Pierre Guéguen (*Jeux cosmiques*. Sur la montagne):

O vento oeste de corpo selvagem
Apalpava-me com seus dedos fogosos.
Colava sua boca à minha boca
E me insuflava sua alma rude.

Ao comentar precisamente a *Ode ao vento oeste*, Cazamian sublinha, na poética de Shelley, "a prodigiosa intuição dos vínculos profundos entre as grandes forças físicas e a vida humana". "A alma em movimento", diz também Chevrillon, "é o que Shelley vê transparecer em toda parte." (*loc. cit.*, p. 111) Mas em toda parte a alma do mundo, renovada na inspiração do poeta, tem uma individualidade profunda. A rajada é selvagem e pura. Morre e renasce. E o poeta segue a própria vida do sopro cósmico. No vento oeste, ele respira uma alma oceânica, uma alma virgem de qualquer dano terrestre. E a vida é tão grande que o próprio outono tem um porvir.

Será preciso observar que, para a imaginação, a origem do vento é mais importante que a sua finalidade? Um racionalista sorrirá ao ler, nos *Poèmes en prose* de Renée Vivien, o poema *Les quatre vents*. Ficará admirado de que o vento norte diga ao sonhador: "Deixa-me levar-te para as neves"[16], e o vento sul: "Deixa-me levar-te para o azul do céu." Pensará que é o vento oeste que pode servir-nos para uma viagem ao Oriente. Mas o sonho faz pouco dessa "orientação" científica. Dá ao vento norte, ao Bóreas, rei dos Ventos, como diz Píndaro, todos os poderes de um além hiperbóreo. E, do mesmo modo, o vento sul traz até nós todas as seduções do país do sol, a nostalgia de uma eterna primavera.

16. Renée Vivien, *Poèmes en prose*, p. 7.

Aliás, a alma que ama o vento se anima aos quatro ventos do céu. Para muitos sonhadores, os quatro pontos cardeais são sobretudo as quatro pátrias dos grandes ventos. Os quatro grandes ventos nos parecem, sob muitos aspectos, fundar o *Quatro* cósmico. Proporcionam a dupla dialética do quente e do frio, do seco e do úmido. Os poetas reencontram por instinto essa orientação dinâmica, essa orientação primitiva:

O Sul, o Oeste, o Leste, o Norte
Com suas palmas de ouro,
Com seus punhos de gelo
Repelem o vento que passa.[17]

Verhaeren, nas planícies de Flandres, viveu realmente o dinamismo de todos os sopros do ar:

Se eu amo, admiro e canto com loucura
O vento,
E se bebo até a borra de seu vinho
Fluido e vivo,
É porque ele engrandece o meu ser inteiro e porque antes
De infiltrar-se, por meus pulmões e meus poros,
Até o sangue de que vive o meu corpo,
Com sua força rude ou sua doçura profunda,
Imensamente, ele abraçou o mundo.

Se lermos esse poema na atmosfera de energia em que foi escrito, logo perceberemos que ele é uma verdadeira respiração. Pode-se citá-lo como exemplo desses poemas respirados de que falaremos no próximo capítulo. Sentiremos melhor a ação respiratória se a compararmos a um poema igualmente belo, mas que pertence à poesia escutada. Vamos extraí-lo de *La légende ailée de Wieland* do simbolista Viellé-Griffin[18]:

Ele escuta: o vento passa; ele escuta:
O vento passa e chora e queixa-se
Como uma trompa
Que soluça e se extingue
Ao longe,
Ou tão perto!
Uma flecha que assobia ao ouvido...

17. Verhaeren, *La multiple splendeur, A la gloire du vent*.
18. Viellé-Griffin, *La légende ailée de Wieland*, 1900, p. 74.

V

Um estudo que penetrasse em todos os detalhes sobre as impressões dinâmicas que fundam as imagens dos poetas, deveria dar grande atenção à psicologia da fronte. Observaríamos que a fronte é sensível ao menor sopro, que ela conhece o vento por uma impressão primeira. Pierre Villey faz dela o "sentido dos obstáculos" no cego. Os cegos "localizam, em geral, na fronte ou nas têmporas as sensações" enviadas ao ar pelos "objetos que se encontram à altura do rosto... Todos os que estudaram os cegos assinalaram esse fato. Ele já é mencionado na *Lettre de Diderot sur les aveugles*"[19]. Basta brincar com um leque para reconhecer a extrema delicadeza desse sentido frontal que a vida costumeira negligencia.

Os poetas que cantam as brisas e os sopros primaveris costumam falar dessa sedução[20]:

Estávamos a sós e a sonhar caminhávamos,
Ela e eu, cabelos e pensamentos ao vento.

Naturalmente, quanto mais forte se torna o vento, mais nitidamente aparecem os elementos dinâmicos da poesia da fronte. Quando os ventos, como diz Shelley, "sopram a saúde e a renovação, e a alegria de uma jovem coragem", parece que a fronte se torna altaneira. O rosto, em vez de uma auréola de prestígio, recebe uma auréola de energia. Afrontar a dificuldade não é lutar, com fronte obstinada, ante uma tarefa da terra; não é bordejar numa navegação oblíqua; é, na verdade, caminhar de face contra o vento, desafiando-lhe a força. Todas as grandes forças do universo suscitam formas de coragem. Determinam suas próprias metáforas.

Não surpreenderá, portanto, que a poesia, por uma inversão que lhe é natural, atribua ao vento um rosto e uma fronte:

A fronte do vento parece
Uma aurora na floresta.[21]

19. Pierre Villey, *Le monde des aveugles*, p. 84.
20. Verlaine, *Nevermore*.
21. Verhaeren, *Les visages de la vie. Le vent.*

VI

As relações do vento e do sopro mereceriam um longo estudo. Encontraríamos aí essa fisiologia aérea tão relevante no pensamento indiano. Os exercícios respiratórios adquirem nele, como se sabe, um valor moral. São verdadeiros ritos que põem em relação o homem e o universo. O vento, para o mundo, e o sopro, para o homem, manifestam "a expansão das coisas infinitas". Levam para longe o ser íntimo e o fazem participar de todas as forças do universo. No *Chandoya-Upanishad* lê-se: "Quando o fogo se vai, ele se vai no vento. Quando a lua se vai, ela se vai no vento. Assim o vento absorve todas as coisas... Quando o homem dorme, sua voz se vai no sopro, e o mesmo fazem sua visão, sua audição, seu pensamento. Assim, o sopro absorve tudo."

É vivendo intimamente essa associação do sopro e do vento que se preparam verdadeiramente as sínteses salutares da ginástica respiratória. Uma apreciação sobre o crescimento da caixa torácica é apenas o signo de uma higiene sem profundidade íntima, de uma higiene que se priva de sua ação eminentemente salutar sobre a vida inconsciente. O caráter cósmico da respiração constitui a base normal das valorizações inconscientes mais estáveis. O ser tem tudo a ganhar ao manter as participações cósmicas.

Aliás, seria interessante seguir em detalhe as sínteses imaginárias das práticas da psicologia respiratória e das práticas da psicologia ascensional. Por exemplo, a altura, a luz, o sopro no ar puro podem ser dinamicamente associados pela imaginação. Subir respirando melhor, respirar diretamente não apenas o ar, mas a luz, participar do sopro das alturas, tudo isso são impressões e imagens que permutam indefinidamente o seu valor e se sustentam uma à outra. Um alquimista falará nestes termos do ouro astral: "É uma substância ígnea e uma contínua emanação de corpúsculos solares que, pelo movimento do sol e dos astros, estando em perpétuo fluxo e refluxo, enchem todo o universo; tudo é penetrado por eles na amplidão dos céus, sobre a terra e em suas entranhas. Respiramos continuamente esse ouro astral; suas partículas solares penetram nossos corpos e dele se evolam sem cessar."[22] Os sopros bal-

22. *Entretiens d'eudoxe et de pyrophile*. Apud Bibliotèque des philosophes chimiques, nova edição, Paris, 1741, t. III, p. 231.

sâmicos, os ventos perfumados vivem em tais imagens. Essas imagens se formam no devaneio de um *vento ensolarado*.

Sobre as sínteses do sopro, da altura e da luz encontraremos preciosas observações nos trabalhos e na tese de um jovem médico[23]. Uma psicologia completa do ar deveria examinar em detalhe todos esses trabalhos. Quanto a nós, temos de tratar apenas da imaginação do ar, e ainda assim queremos circunscrever-nos ao estudo das metáforas literárias do ar. Basta-nos indicar que tais metáforas têm uma raiz profunda na vida material. Ao ar, à altura, à luz, ao vento poderoso e suave, ao sopro puro e forte se associam normalmente metáforas poéticas bem feitas. Uma tal síntese anima o ser inteiro. No capítulo seguinte vamos insistir um pouco nesse aspecto da imaginação do ar.

23. Francis Lefébure, *La respiration rythmique et la concentration mentale en éducation physique, en thérapeutique et en psychiatrie*, Argel, 1942.

CAPÍTULO XII

A DECLAMAÇÃO MUDA[1]

A respiração é o berço do ritmo.
(Citado por K. Kippenberg em seu livro sobre Rilke, p. 219)

I

Sob sua forma simples, natural, primitiva, longe de qualquer ambição estética, de qualquer metafísica, a poesia é uma alegria do sopro, a evidente felicidade de respirar. O *sopro poético*, antes de ser uma metáfora, é uma realidade que poderíamos encontrar na vida do poema se quiséssemos seguir as lições da *imaginação material aérea*. E, se déssemos mais atenção à *exuberância poética*, a todas as formas da felicidade de falar, suave, rapidamente, gritando, murmurando, salmodiando... descobriríamos uma incrível pluralidade de sopros poéticos. Tanto na força como na doçura, tanto na cólera poética como na ternura poética, veríamos em ação uma economia dirigida dos sopros, uma administração feliz do ar falante. Tais são pelo menos as poesias que *respiram bem*, tais são pelo menos os poemas que constituem belos esquemas dinâmicos de respiração.

Há palavras que, apenas pronunciadas, apenas murmuradas, abrandam em nós os tumultos. Quando sabe uni-las em sua verdade aérea, o poema é por vezes um maravilhoso calmante. O verso áspero e heróico sabe também guardar uma reserva de sopro.

1. O início deste capítulo apareceu na coleção de *Messages* 1942: *Exercice du silence*.

Dá à voz breve que comanda uma *duração* vibrante, ao excesso de força a continuidade. Um ar tônico, uma matéria de coragem flui aos borbotões no poema. Toda poesia — não somente a poesia declamada, mas a poesia lida em silêncio, como o sugeriremos daqui a pouco — está sob a dependência dessa economia primitiva dos sopros. Os tipos imaginários mais diversos, quer pertençam ao ar, à água, ao fogo ou à terra, tão logo passam do devaneio ao poema, vêm participar de uma imaginação aérea por uma espécie de necessidade instrumental. O homem é um "tubo sonoro". O homem é um "caniço falante".

II

Charles Nodier, nosso bom mestre, sucumbiu diversas vezes à tentação de estabelecer, à margem do saber histórico, uma etimologia fundada nos órgãos vocais, etimologia muito atual que nos permitiria apreender, ativo em nós, em nossa própria boca, o movimento fonador. Essa fonética em ação, em sua ontogênese, reproduz a filogênese ensinada pelos livros científicos. Em seu *Examen critique des dictionnaires de la langue française* (1828), dá ele como uma idéia "mais engenhosa que sólida" uma etimologia imaginária da palavra alma. Busca-lhe o "mimologismo"[2], isto é, o conjunto das condições bucais e respiratórias que devemos reencontrar por uma imitação fisiognomônica do *rosto falante*. Vamos ver, com base apenas no exemplo da palavra *alma*, como essa etimologia mímica nos proporciona uma valorização profunda do *gesto vocal*, uma valorização aérea.

Deixemos, pois, os sábios nos dizerem que a palavra *alma* é uma contração da palavra *anima* dos latinos, em razão desse determinismo da preguiça do articular que é, sob muitos aspectos, o determinismo da evolução fonética. Vivamos a palavra, como a vivíamos quando jurávamos amar "com toda a nossa alma", amar "até o nosso último sopro". Vivamo-la "respirando-a". Ela nos

2. Sem dúvida Charles Nodier já não tem a autoridade que lhe davam há um século seu espírito e seu bom humor. Desde 1850, considerava-se sua teoria do "mimologismo" como produto de um "espírito paradoxal e mistificador" (cf. F. Génin, *Récréations philologiques*, 1856, t. I, p. 10). Mas esse paradoxo não deve ser desdenhado por um psicólogo da imaginação poética.

aparecerá então como um *mimologismo da inspiração completa*. Se pronunciarmos a palavra alma em sua plenitude aérea, com a convicção da vida imaginária, no justo tempo em que pomos de acordo a palavra e o sopro, perceberemos que ela só adquire seu exato valor sonoro no final do sopro. Para exprimir a palavra alma do fundo da imaginação, o sopro deve dar sua última reserva. É esta uma das raras palavras que concluem uma expiração. A imaginação puramente aérea gostaria de tê-la sempre no fim da frase. Nessa vida imaginária do sopro, nossa alma é sempre nosso *último suspiro*. É um pouco de alma que se reúne a uma alma universal.

Para melhor senti-lo, tentemos pôr todo o nosso ser em silêncio — escutemos apenas o nosso sopro — tornemo-nos aéreos como o nosso sopro — não façamos mais barulho que um sopro, um leve sopro — imaginemos apenas as palavras que se formam a partir do nosso sopro... Quando ela nos deixa, essa alma de um sopro, ouvimo-la dizer o seu nome, ouvimo-la dizer *alma* (*âme*). O a (â) é a vogal suspirada — a palavra alma põe um pouco de substância sonora sobre a vogal suspirada, um pouco de matéria fluida que confere realismo ao último suspiro...

Mas esse lugar, de uma expiração extrema, que a mimologia fixa para a palavra *alma*, será talvez melhor compreendida se quisermos empenhar-nos em viver a curiosa dialética respiratória das palavras *vida* e *alma*.

Tentemos mais uma vez pôr o nosso ouvido, o nosso ouvido sonhador, de acordo com essa voz íntima informulada, com essa voz unicamente aérea, com uma voz que se abafaria se abalasse as cordas vocais e que não tem necessidade senão do sopro para falar. Nessa total submissão à imaginação aérea, ouviremos pronunciarem-se *no próprio sopro*, antes que as pensemos, as duas palavras: *vida* e *alma* (*vie* e *âme*) — *vida* inspirando, *alma* expirando. A vida é uma palavra que aspira, a alma uma palavra que expira.

Numa embriaguez de imaginação aérea acentuada até seu papel cósmico, poderemos encontrar, na dupla mimologia das palavras *vida* e *alma*, o tema imaginário do *exercício respiratório*. Em vez de aspirar um ar anônimo, é a palavra *vida* que se tomará a largos pulmões, e a palavra *alma* que se entregará, docemente, ao universo. O exercício respiratório, longe de ser o acionamento de uma maquinaria vigiada por um higienista, é então uma função da vi-

da universal. O dia ritmado pela respiração vida-alma, vida-alma, vida-alma, será um dia do universo. O ser realmente aéreo vive num universo saudável. Do universo ao ser que respira há a relação da saúde constituinte à saúde constituída. As belas imagens aéreas nos vitalizam.

E agora, se quisermos dar, como não hesitamos em fazê-lo, a primazia ao imaginário sobre o real, estaremos melhor preparados para compreender a fonética mimológica de Charles Nodier expressa em seus detalhes. Trata-se, pois, da palavra *alma*? Nodier escreve: "Na formação dessa palavra, os lábios, apenas entreabertos para deixar escapar um sopro, tornam a fechar-se, sem força, um contra o outro." Trata-se da palavra *vida*? é a mimologia exatamente contrária: então os lábios "se separam suavemente e parecem aspirar o ar".

Em nosso comentário, limitamo-nos a dar um passo a mais no desenvolvimento do paradoxo de Nodier. Se seguirmos nesse caminho, compreenderemos que no ritmo vida-alma assim respirado os lábios podem ficar imóveis. Então, verdadeiramente, é o sopro que fala, é o sopro que constitui o primeiro fenômeno do silêncio do ser. Ao escutar esse sopro silencioso, que quase não fala, compreende-se como ele é diferente do silêncio taciturno de lábios cerrados. Tão logo desperta a imaginação aérea, o reino do *silêncio fechado* está terminado. Começa então o silêncio que respira. Começa então o reino infinito do "silêncio aberto..."

III

Se nossas observações sobre a imaginação dos sopros pudessem ser generalizadas, parece-nos que elas levariam a propor, para os poemas, obrigações pneumáticas muito diferentes das obrigações de escansão. Mais exatamente, essas duas ordens de obrigações se revelariam como complementares. A escansão se exprimiria como um número, a pneumatologia do verso como um volume. O verso teria ao mesmo tempo uma quantidade e uma espessura. Viveria de uma realidade aérea que se infla e se distende, ao mesmo tempo que é animado de um movimento sonoro que se acelera e se desacelera. Uma matéria aérea viria habitar uma forma verbal. Sua consistência leve bastaria para agrupar os números do verso, para corrigir essa pobreza de desfile que têm os poemas cronometrados.

Ao nos desinteressarmos dessa matéria aérea, desse sopro, mutilamos o poema. Aliás, não tomamos consciência do papel dessa matéria aérea num exame puramente fonético, onde o sopro é trabalhado, martelado, laminado, abalroado, empurrado, retomado, encerrado nas palavras. A imaginação aérea reclama intuições mais primitivas. Reclama as verdades de um alento, a vida mesma de um ar falante. Queiramos ou não, uma matéria aérea flui em todos os versos; não é um tempo materializado, não é tampouco uma duração viva. Tem o mesmo valor concreto do ar que respiramos. O verso é uma realidade pneumática. Deve submeter-se à imaginação aérea. É uma criação da felicidade de respirar:

> *Palavras ligadas entre si, palavras ternas ou ferozes*
> ....
> *Ao pronunciá-las, o homem respirava mais à vontade.*[3]

E pode-se ver então todos os segundos planos do pensamento profundo de Paul Valéry, que escreve:

"Um poema é uma duração no decorrer da qual, leitor, eu respiro uma lei que foi preparada; dou meu sopro e as máquinas da minha voz; ou somente o seu poder, que se concilia com o silêncio."[4] Para encontrar esse *poder*, como mostraremos, é preciso trazer para a vontade a lei do poema. A poesia de Valéry revela uma potência, uma onipotência voluntária.

IV

Com efeito, onde a imaginação é todo-poderosa, a realidade torna-se inútil, e vamos levar nosso paradoxo até o ponto de propor uma espécie de respiração inaudível numa declamação muda. Terminaremos assim este ligeiro esboço de uma metafísica da palavra.

Para isso, cumpre-nos apreender, antes de qualquer impressão sonora, antes de qualquer necessidade de traduzir as magias da visão — em suma, antes de qualquer impulso vindo da representação e da sensibilidade —, a *vontade de falar*. Em parte alguma, em todo o reino da vontade, é mais curto o trajeto que vai da von-

3. Verhaeren, *La multiple splendeur, Le verbe*, p. 21.
4. Paul Valéry, *Poésies, L'amateur de poèmes*, p. 65.

tade ao seu fenômeno. A vontade, se a apreendemos no ato da palavra, aparece em seu ser incondicionado. É ali que se deve procurar o sentido da ontogênese poética, o traço de união das duas potências radicais que são a vontade e a imaginação. É na vontade de falar que se pode dizer que a vontade *quer* a imagem ou que a imaginação *imagina* o querer. Há síntese da palavra que ordena e da palavra que imagina. Pela palavra, a imaginação ordena e a vontade imagina.

Este aspecto metafísico, que desenvolveremos alhures, vai ficar imediatamente claro se nos dermos ao trabalho de refletir sobre a primazia do *vocal* sobre o *sonoro*. Isso equivale a tomar consciência do ser falante, do ser que vive as impressões de uma garganta ricamente inervada. O poeta nos ajuda a tomar essa consciência. "Informamos o leitor", diz Paul Claudel (*Positions et propositions*, I, p. 11), "fazemo-lo participar da nossa ação cridora ou *poética*, colocamos na boca secreta de seu espírito uma enunciação de tal objeto ou de tal sentimento que é agradável ao mesmo tempo ao seu pensamento e aos seus órgãos físicos de expressão."

Numa garganta assim despertada pelos poemas, sente-se em ação mil forças de evolução, mil forças de declamação. E essas forças são tão impetuosas, tão múltiplas, tão renascentes, tão inesperadas, que o ser humano se vê incessantemente ocupado em vigiá-las. A vontade que quer falar tem dificuldade em esconder-se, em mascarar-se, em esperar. Sob essa vigilância, com regras tradicionais, a poesia clássica, a retórica tal como a ensinam, esmagam milhares de forças falantes. A linguagem já constituída é também uma censura nervosa que, sem cessar, mantém em suas normas esclerosadas as ressonâncias permitidas às cordas vocais. Mas, não obstante a razão, não obstante a linguagem, a imaginação falante, quando se lhe restitui a liberdade de alento, propõe mesmo assim imagens verbais novas.

No entanto, pode-se encontrar traços ainda mais radicais, mais perto da vontade pura, desse primado do vocal sobre o sonoro. Apelamos para a experiência de todos aqueles que sabem experimentar *alegrias vocais* sem falar, de todos aqueles que sabem se animar numa leitura muda, de todos aqueles que colocam no limiar de sua manhã a aurora verbal de um belo poema.

Uma primeira classificação dos poemas de acordo com o seu valor numa leitura silenciosa, de acordo com seu poder de declamação muda, atribuirá um lugar ímpar àqueles que não acarretam nenhuma fadiga vocal, que induzem os sonhos vocais inexprimidos. São perfeições vocais em que a forma das palavras contém o exato volume de matéria aérea que lhes compete. Serão, de certa forma, super-ritmados, terão o benefício de um surrealismo do ritmo, no sentido de que adquirirão diretamente o ritmo da substância aérea, o ritmo da matéria do sopro. Não cabe ao ouvido julgá-los, mas à *vontade poética* que projeta os fonemas bem associados. Essa projeção é, evidentemente, falada antes de ser ouvida e, indo ao princípio da projeção, é palavra desejada antes de ser palavra falada. De sorte que a poesia pura se forma no reino da vontade antes de aparecer na ordem da sensibilidade. *A fortiori*, ela está muito longe de ser uma arte da representação. Nascendo no silêncio e na solidão do ser, separada do ouvido e da visão, a poesia nos parece então o primeiro fenômeno da vontade estética humana.

Desejados e redesejados, afagados em suas vontades essenciais, tais são em suas raízes os valores vocais da poesia. Associando-se, dão lugar a sinfonias nervosas que animam já o ser silencioso. São os valores dinâmicos mais alertas, mais brincalhões. A vontade os encontra, no silêncio e no vazio do ser, quando não se precipita para animar as massas musculares, quando se entrega à irracionalidade da palavra ingênua. E é assim, sobre as cordas vocais, que se apresentam de início os belos fenômenos de uma vontade muito especificamente humana a que se pode chamar *vontade de logos*. Esses fenômenos primários da vontade de logos se vêem imediatamente providos da dialética da razão e da palavra, da dialética do que reflete e do que se exprime. É curioso, aliás, constatar que *razão* e *palavra* podem degenerar ao fundirem-se num mesmo verbalismo, numa tradição inerte do pensamento e da linguagem. Podem também endurecer em obstinação e em tonitruância. Evitar-se-á esse endurecimento e essa degenerescência retornando-se ao princípio do silêncio, unindo-se o silêncio refletido e o silêncio atento e revivendo a vontade de falar em seu estado nascente, em sua vocalidade primeira, toda virtual, inaudível. Razão silenciosa e declamação muda aparecerão como os primeiros fatores do devir humano. Antes de qualquer ação, o homem tem necessidade de dizer a si mesmo, no silêncio do seu ser, aquilo que ele *quer* tornar-se; tem necessidade de *provar* e de *cantar* para si mesmo o seu próprio devir. Tal é a função voluntária da poesia. A poesia *voluntária* de-

ve, pois, ser posta em relação com a tenacidade e a coragem do ser silencioso.

V

Quer-nos parecer que o debate da poesia pura deveria ser retomado situando em sua origem o problema da poesia desejada, isto é, de uma poesia que informa diretamente a vontade, que se apresenta como expressão necessária da vontade. Em outras palavras, propomos julgar a poesia pura não em seu resultado, mas em seu impulso, no momento em que ela é vontade poética. Sem dúvida, as poesias de doçura e de repouso são as mais numerosas, porém nós as caracterizaríamos mal se as tomássemos como vacâncias do querer, como uma renúncia ao querer. Observemos melhor: perceberemos nelas a ação surda de uma vontade que quer a doçura. Contemplação e vontade não são antitéticas senão em suas formas gerais. A vontade de contemplar se manifesta em grandes almas poéticas.

Assim, afirmou-se que a obra poética de Paul Valéry trazia a marca de um *pensamento repensado*; melhor seria falar, acreditamos nós, de um pensamento *desejado e redesejado*. E disso teremos inúmeras provas se quisermos, como o propomos, restabelecer o primado do vocal sobre o auditivo. Releiam-se, por exemplo, as duas primeiras estrofes do *Cimetière marin*:

Esse teto tranqüilo, onde andam pombas,
Freme em tumbas e pinhos, quando tomba
Pleno o Meio-Dia e cria, abrasado,
O mar, o mar, sempre recomeçado!
Ó recompensa, após o ter pensado,
O olhar à paz dos deuses, prolongado!

Que labor de lampejos se consuma
Plural diamante de furtiva espuma
E a paz que se parece conceber!
Quando no abismo um sol procura pausa,
Pura obra-prima de uma eterna causa,
O Tempo cintila e o Sonho é saber. *

* *O cemitério marinho*, tradução de Jorge Wanderley, ed. Max Limonad, 1974, p. 25. (N. R.)

Os *c* duros que se acumulam nesses versos são fenômenos da vontade — mais precisamente, fenômenos da vontade de calma. São ainda muito mais belos de querer do que de dizer. São desejados e redesejados. Neles, a vontade quer o seu poema, a vontade toda humana da calma. Num universo poético que se limitasse aos valores auditivos, eles determinariam movimentos demasiadamente angulares. No universo poético verdadeiramente inicial, no universo vocal, apresentam-se como belas causas de sopro, causas nas quais se afirmam juntos o poder e a calma. Colocados em cada verso com justos espaços, dinamizam a declamação muda. Fixam-lhe o volume com assombrosa medida, medida que desdobra uma verdadeira quantidade de *matéria* poética. Aí são ultrapassadas as leis da escansão. Aí são encontradas as leis da palavra. Acreditamos poder dar essas duas estrofes como um dos mais luminosos exemplos de uma "massa de calma" encerrada na vocalidade dos versos.

CONCLUSÃO

PRIMEIRA PARTE

A IMAGEM LITERÁRIA

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone...

As melodias que se ouvem são doces, mas as que não se ouvem
São ainda mais doces; assim, delicadas flautas, tocai sempre,
Não para o ouvido sensual; mais sedutoras ainda,
Modulai para o espírito cantos silenciosos...

KEATS, *Ode à urna grega*
(trad. fr. E. de Clermont-Tonnerre)

I

Há músicos que compõem sobre a página branca, na imobilidade e no silêncio. Olhos bem abertos, criando por um olhar concentrado no vazio uma espécie de silêncio visual, um olhar silencioso que suprime o mundo para fazer calar os seus ruídos, eles *escrevem* a música. Seus lábios não se mexem, o próprio ritmo do sangue cessou o seu tambor, a vida espera, a harmonia vai chegar. Ouvem, então, aquilo que criam no ato que cria. Já não pertencem a um mundo de ecos ou de ressonâncias. Ouvem os pontos negros, as colcheias, as mínimas cair, fremir, resvalar, ricochetear sobre a pauta. Para eles, a pauta é uma lira abstrata, já sonora.

Gozam ali, na página branca, da polifonia consciente. Na audição real, vozes podem se perder, abafar-se, ensurdecer; a fusão pode ser mal feita. Mas o criador de música escrita tem dez ouvidos e uma mão. Uma mão para unir, fechada sobre a caneta, o universo da harmonia; dez ouvidos, dez atenções, dez cronometrias para escutar, para ampliar, para regular o fluxo das sinfonias.

Há também poetas silenciosos, silenciários, poetas que primeiro fazem calar um universo excessivamente ruidoso e todos os fragores da tonitruância. Ouvem, também eles, o que escrevem no momento mesmo em que escrevem, no moroso compasso de uma língua escrita. Não transcrevem a poesia, escrevem-na. Que outros "executem" aquilo que criaram na mesma página branca! Que outros "recitem" no megafone dicções de aparato! Quanto a eles, saboreiam a harmonia da página literária na qual o pensamento fala, na qual a palavra pensa. Sabem, antes de escandir, antes de ouvir, que o ritmo escrito é seguro, que a pena pararia por si mesma diante de um hiato, que a pena recusaria as aliterações inúteis, negando-se a repetir tanto os sons quanto os pensamentos. Como é doce escrever assim, revolvendo todas as profundezas dos pensamentos reverberantes! Como nos sentimos desembaraçados dos tempos despropositados, saltitantes, salitrados! Pela lentidão da poesia escrita, os verbos reencontram o detalhe de seu movimento original. A cada verbo corresponde, não mais o tempo de sua expressão, mas o justo tempo de sua ação. Os verbos que giram e os verbos que lançam já não confundem o seu movimento. E, quando um adjetivo vem florir sua substância, a poesia escrita, a imagem literária nos permitem viver lentamente o tempo das florações. Então a poesia é verdadeiramente o primeiro fenômeno do silêncio. Ela deixa vivo, sob as imagens, o silêncio atento. Constrói o poema sobre o tempo silencioso, sobre um tempo que nada martela, que nada pressiona, que nada comanda, sobre um tempo pronto para todas as espiritualidades, sobre o tempo da nossa liberdade. Como é pobre a duração viva em comparação com as durações criadas nos poemas! Poema: belo objeto temporal que cria sua própria medida. Baudelaire sonhou esse pluralismo dos modos temporais (*Petits poèmes en prose*, Prefácio): "Quem dentre nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, assaz maleável e contrastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?" Será preciso sublinhar que em três linhas Baudelaire designou quase todos os aspectos fundamentais do dinamismo prosódico, com sua continuidade, suas ondulações e seus acentos súbitos? Mas é sobretudo em sua polifonia que a *poesia escrita* ultrapassa qualquer dicção. É escrevendo, é refletindo que a polifonia desperta como que o eco de um epilogismo. A verdadeira poesia tem sempre vários registros. O pensamento corre ora acima, ora abaixo da voz cantante. Nesse polilogismo vêem-se pelo menos três planos que devem encontrar o acordo das palavras, dos símbolos e dos pensamentos. A audição não permite sonhar as imagens em profundidade. Sempre achei que um modesto leitor saboreia melhor os poemas recopiando-os do que recitando-os. Com a pena na mão, temos alguma possibilidade de suprimir o injusto privilégio das sonoridades, aprendemos a reviver a mais ampla das integrações, a do sonho e da significação, dando ao sonho o tempo de encontrar o seu signo, de formar lentamente o seu significado.

Como esquecer, com efeito, a ação significante da imagem poética? O signo não é aqui uma recordação, uma lembrança, a marca indelével de um passado distante. Para merecer o título de uma *imagem literária*, é necessário um mérito de originalidade. Uma imagem literária é um *sentido* em estado nascente; a palavra — a velha palavra — recebe aqui um novo significado. Mas isso ainda não basta: a *imagem literária* deve se enriquecer de um *onirismo novo*. Significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária. A poesia não exprime algo que lhe permanece estranho. Mesmo uma espécie de didatismo puramente poético, que exprimisse poesia, não daria a verdadeira função do poema. Não existe *poesia* anterior ao ato do verbo poético. Não existe realidade anterior à imagem literária. A imagem literária não vem revestir uma imagem nua, não vem dar a palavra a uma imagem muda. A imaginação, em nós, fala, nossos pensamentos falam. Toda atividade humana deseja falar. Quando essa palavra toma consciência de si, então a atividade humana deseja escrever, isto é, agenciar os sonhos e os pensamentos. A imaginação se encanta com a imagem literária. A literatura não é, pois, o sucedâneo de nenhuma outra atividade. Ela preenche um desejo humano. Representa uma *emergência* da imaginação.

A imagem literária promulga sonoridades a que se deve chamar, de maneira apenas metafórica, *sonoridades escritas*. Uma espécie de ouvido abstrato, apto a apreender vozes tácitas, desperta quando se escreve; impõe cânones que especificam os gêneros literários. Através de uma linguagem amorosamente escrita, uma espécie de audição projetante, sem nenhuma passividade, se prepara. A *Natura audiens* passa à frente da *Natura audita*. A pena canta! Se aceitássemos essa noção de uma *Natura audiens*, compreenderíamos todo o valor dos devaneios de um Jacob Boehme[1]. "Ora, que faz então o ouvido para que ouças o que soa e se move? Dirás *que isso vem* do som da coisa exterior que soa assim? Não, isso deve ser algo que capta o som, que *inqualifica* com o som, e que distingue o som que é tocado ou cantado..." Um passo mais e o ser que escreve ouve o Verbo escrito, o Verbo que é feito para os homens.

Para quem conhece o devaneio escrito, para quem sabe viver, plenamente viver, ao correr da pena, o real está tão longe! O que se tinha a dizer é tão depressa suplantado pelo que nos surpreendemos a escrever, que sentimos bem que a linguagem escrita cria o seu próprio universo. Um universo das frases se ordena sobre a página branca, numa coerência de imagens que não raro tem leis bastante variadas, mas que conserva sempre as grandes leis do imaginário. As revoluções que modificam os universos escritos se fazem em proveito de universos mais vivos, menos empolados, mas sem nunca suprimir as funções dos universos imaginários. Os manifestos mais revolucionários são sempre novas *constituições* literárias. Fazem-nos mudar de universo, mas sempre nos abrigam num universo imaginário.

Aliás, mesmo em imagens literárias isoladas, sentimos em ação essas funções cósmicas da literatura. Uma imagem literária basta às vezes para nos transportar de um universo a outro. É nisso que a imagem literária aparece como a função mais inovadora da linguagem. A linguagem evolui muito mais por suas imagens que por seu esforço semântico. Numa meditação alquímica, Jacob Boehme ouve a "voz das substâncias" após a sua explosão, quando a explosão destruiu a "geena da adstringência", quando "transpôs a porta das trevas". Do mesmo modo, a imagem literária é um explosivo. De súbito ela faz explodir as frases feitas, despedaça os

1. Boehme, *loc. cit.*, I, 322.

provérbios que rolam através das idades, faz-nos ouvir os substantivos após a sua explosão, quando deixaram a geena de sua raiz, quando transpuseram a porta das trevas, quando transmutaram a sua matéria. Em suma, a imagem literária põe as palavras em movimento, devolve-as à sua função de imaginação.

O verbo que se escreve tem sobre o verbo falado a imensa vantagem de evocar ecos abstratos em que os pensamentos e os sonhos se repercutem. A palavra enunciada nos toma muita força, exige demasiada presença, não nos faculta o total domínio de nossa lentidão. Há imagens literárias que nos engajam em reflexões indefinidas, silenciosas. Percebemos então que na própria imagem se incorpora um silêncio em profundidade. Se quisermos estudar essa integração do silêncio ao poema, não é preciso fazer dela a simples dialética linear das pausas e dos sons ao longo de uma recitação. Importa compreender que o princípio do silêncio em poesia é um pensamento oculto, um pensamento secreto. No momento em que um pensamento hábil em ocultar-se sob suas imagens espreita na sombra um leitor, os ruídos se abafam e a leitura começa, a lenta leitura sonhadora. Na busca de um pensamento oculto sob os sedimentos expressivos desenvolve-se a geologia do silêncio. Encontraremos na obra de Rilke exemplos numerosos desse silêncio textualmente profundo em que o poeta força o leitor a escutar o pensamento, longe dos rumores sensíveis, longe do antigo murmúrio dos verbos de outrora. E é quando esse silêncio se faz que se compreende o estranho sopro expressivo, o impulso vital de uma confissão:

> *Não, amar não é nada, meu rapaz, ainda que*
> *tua voz force tua boca — mas aprende*
> *a esquecer o sobressalto do teu grito. Ele passa.*
> *Cantar verdadeiramente, ah! é um outro sopro*
> *Um sopro em torno de nada. Um vôo em Deus. Um Vento.*[2]

Assim, o conselho de atingir o silêncio é expresso por uma vontade de tornar-se aéreo, de romper com uma matéria demasiado rica, ou de impor, às riquezas materiais, sublimações, libertações, mobilidades. Pelos sonhos do ar, todas as imagens se tornam altas, livres, móveis.

2. *Poésie*, trad. fr. Betz, p. 226.

Que as mais belas páginas não sejam compreendidas de imediato, que se revelem pouco a pouco, ao mesmo tempo num verdadeiro devir de imaginação e num enriquecimento dos significados, é a prova da possibilidade de um epilogismo que designa a imagem literária como uma função psicológica bastante especial e na qual devemos insistir um pouco.

Tomada em sua vontade de trabalhar a expressão, a imagem literária é uma realidade física que tem um relevo especial; mais exatamente, é o relevo psíquico, o psiquismo em vários planos. Ela grava ou eleva. Reencontra uma profundidade ou sugere uma elevação. Sobe ou desce entre céu e terra. É polifônica por ser polissemântica. Se os sentidos se dividem em demasia, ela pode cair no "jogo de palavras". Se ela se encerra num sentido único, pode cair no didatismo. O verdadeiro poeta evita os dois perigos. Ele joga e ensina. Nele, o verbo reflete e reflui. Nele, o tempo se põe a esperar. O verdadeiro poema desperta um invencível desejo de ser relido. Tem-se imediatamente a impressão de que a segunda leitura nos dirá mais que a primeira. E a segunda leitura — à grande diferença de uma leitura intelectualista — é mais lenta que a primeira. É uma leitura recolhida. Nunca terminamos de sonhar o poema, nunca terminamos de pensá-lo. E às vezes vem um grande verso, um verso carregado de tamanha dor ou de tamanho pensamento que o leitor — o leitor solitário — murmura: e nesse dia a leitura não seguirá adiante.

Pelo trabalho interno de seus valores poéticos, a imagem literária nos mostra que a formação do duplo sentido é uma atividade lingüística normal e fecunda. Mesmo quando uma língua erudita não se apresente para encerrar o novo sentido, uma sensibilidade lingüística manifesta suficientemente a realidade dos duplos sentidos. São esses duplos sentidos, esses triplos sentidos, que se permutam nas "correspondências". Sentidos duplos, triplos ou quádruplos se constituiriam melhor se pudéssemos afirmar e prolongar as impressões seguindo os devaneios da imaginação material sobre dois, três ou quatro elementos imaginários.

Mas citemos um exemplo de uma imagem literária em que sentimos a atividade de um triplo sentido poético. Vamos encontrá-lo, casualmente, no rodeio de uma novela de Edgar Poe. Trata-se precisamente, para nós, de uma dessas ocasiões de interrupção de leitura com a qual nunca paramos de sonhar.

Edgar Poe, no conto *O homem das multidões*, sonha com a noite caindo diante da multidão agitada de uma grande cidade. À medida que a noite se faz mais profunda, a multidão se torna mais criminosa. Enquanto as pessoas de bem voltam para casa, a noite "tira cada espécie de infâmia de seu covil". E, pouco a pouco, o mal do dia moribundo recebe, enegrecendo, a tonalidade de um mal moral. A luz do gás, artífice impuro, lança "sobre todas as coisas uma luz cintilante e agitada". E depois, sem nenhuma preparação, impõem-se as transposições múltiplas desta curiosa imagem, para a qual chamamos a atenção do leitor: "Tudo era negro, mas cintilante — como esse ébano com o qual se comparou o estilo de Tertuliano."[3]

Se, tendo vivido em outros poemas de Edgar Poe a imagem amada do ébano, nos lembrarmos de que o ébano é para ele a água melancólica — pesada e negra —, sentiremos em ação uma primeira transposição material quando o crepúsculo, aéreo ainda um instante atrás, se torna uma matéria noturna, compacta e cintilante, animada sob o gás de maus reflexos. E, mal esses primeiros devaneios se formam, já a imagem se alarga: o sonhador se recorda, como de uma sombria profecia, do estilo de Tertuliano. Eis, portanto, o triplo sentido: a noite, o ébano, um estilo. E, numa profundidade maior, numa dispersão mais ampla do ar que escurece, — da água — talvez ainda uma madeira metálica —, depois uma voz escrita — uma voz dura, deslocando-se em massa — acentuada como negra profecia — o sentido da desgraça, do delito, do remorso... Quantos sonhos em duas linhas! Quantas trocas de matérias imaginárias! A imaginação do leitor, depois de uma estada no mundo de devaneios que se lhe acaba de abrir, não se revela como pura mobilidade de imagens? Sínteses violentas são, desde então, possíveis. Sim, essa noite é negra como um estilo implacável, aquela outra é negra e pegajosa como uma melopéia lúgubre. As imagens têm um estilo. As imagens cósmicas são estilos literários. A literatura é um mundo válido. Suas imagens são primeiras. São as imagens do sonho falante, do sonho que vive no ardor da imobilidade noturna, entre o silêncio e o murmúrio. Uma vida imaginária — a verdadeira vida! — se anima em torno de uma imagem literária pura. É para a imagem literária que se deve dizer, com O. de Milosz (*La confession de Lemuel*, p. 74):

3. Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. fr. Baudelaire, p. 58.

Mas estas são coisas
Cujo nome não é nem som nem silêncio.

Como é injusta a crítica que vê na linguagem apenas uma esclerose da experiência íntima! Ao contrário, a linguagem está sempre um pouco à frente do nosso pensamento, é sempre um pouco mais borbulhante que o nosso amor. É a bela função da imprudência humana, a jactância dinamogênica da vontade, aquilo que exagera o poder. Por diversas vezes, no decorrer deste ensaio, temos sublinhado o caráter dinâmico do exagero imaginário. Sem esse exagero, a vida não pode desenvolver-se. Em quaisquer circunstâncias, a vida toma muito para ter o bastante. É preciso que a imaginação tome muito para que o pensamento tenha o bastante. É preciso que a vontade imagine muito para realizar o bastante.

CONCLUSÃO

SEGUNDA PARTE

FILOSOFIA CINEMÁTICA E FILOSOFIA DINÂMICA

Dotado de uma vista mais sutil, verás todas as coisas instáveis.

NIETZSCHE, *Volonté de puissance* (trad. fr. Bianquis, t. I, p. 217)

I

O bergsonismo, em sua revolução contra a filosofia do conceito, reivindicou justamente o estudo direto da mudança como uma das tarefas mais urgentes da metafísica. Só um estudo direto da mudança pode nos esclarecer sobre os princípios da evolução dos seres concretos, dos seres vivos; só ela pode ensinar-nos a essência da qualidade. Explicar a mudança pelo movimento, a qualidade por vibrações, é tomar a parte pelo todo, o efeito pela causa. Se a metafísica quer explicar o movimento, precisará portanto examinar seres nos quais uma mudança íntima seja realmente a causa do seu movimento. Bergson mostrou que o estudo científico do movimento, dando o primeiro lugar aos métodos de referência espacial, conduzia à geometrização de todos os fenômenos do movimento, sem nunca tocar diretamente o poder de devir manifestado pelo movimento. O movimento, examinado objetivamente, como o faz a mecânica, já não é mais que o transporte no espaço de um objeto que não muda. Se tivéssemos que estudar seres que se des-

locam para mudar, nos quais o movimento seja uma vontade de mudança, deveríamos reconhecer que o estudo objetivo e visual do movimento — estudo totalmente cinemático — não prepara a integração da vontade de mover-se na experiência do movimento. E Bergson mostrou, em várias ocasiões, que a mecânica — na verdade, a mecânica clássica — não nos dava dos mais diversos fenômenos senão traçados lineares, linhas inertes, sempre percebidas em seu acabamento, nunca verdadeiramente vividas em seu desenvolvimento circunstancial, *a fortiori* nunca apreendidas em sua produtividade.

Claro está que a abstração realizada pela mecânica é inteiramente justificada do ponto de vista especial em que se coloca a pesquisa científica quando estuda o movimento físico. Mas, se quisermos estudar seres que *produzem* de fato o movimento, que constituem causas verdadeiramente iniciais de movimento, poderemos considerar útil substituir uma filosofia de descrição cinemática por uma filosofia de produção dinâmica.

Ora, esta substituição será facilitada se forem acolhidas as experiências da imaginação dinâmica e da imaginação material. Observou Le Senne que a obra de Bergson, indo da psicologia à moral, passou das imagens da água às imagens do fogo. Parece-nos, porém, que outras imagens, tomadas em seus aspectos materiais e em seus aspectos dinâmicos, poderiam oferecer ao bergsonismo motivos de explicação mais apropriados. As imagens que vamos propor viriam em apoio da intuição bergsoniana — que não raro se apresenta tão-só como um modo de conhecimento ampliado — pelas experiências positivas da vontade e da imaginação. Aliás, não é de surpreender que uma obra de tamanha envergadura não tenha examinado os problemas colocados pela imaginação e pela vontade? Na falta de uma adesão apaixonada à matéria mesma de suas imagens, parece-nos que o bergsonismo se restringiu por vezes, sob vários aspectos, a um cinematismo e que nem sempre logrou atingir seu dinamismo potencial. Poderíamos portanto, a nosso ver, multiplicar o bergsonismo se pudéssemos fazê-lo aderir às imagens que tanto o enriquecem, considerando-o na matéria e na dinâmica de suas próprias imagens. Nesta perspectiva, as imagens já não seriam simples metáforas, não se apresentariam meramente para suprir as insuficiências da linguagem conceptual. As imagens da vida se integrariam à própria vida. Não se poderia conhecer melhor a vida que na produção de suas imagens. A imaginação seria então um domínio de eleição para a meditação da vida. Com uma única palavra, aliás, é possível corrigir o que se afigura excessivo nesse paradoxo; basta dizer, com efeito, que toda meditação da vida é uma meditação da vida psíquica. Então tudo fica imediatamente claro: é o impulso do psiquismo que tem a continuidade da duração. A vida se contenta em oscilar. Oscila entre a necessidade e a satisfação da necessidade. E, se for preciso mostrar como o psiquismo dura, bastará confiar-se à *intuição imaginante*.

II

Vamos agora apresentar um exemplo de uma crítica fundada nas imagens, de uma crítica "imaginária".

Para explicar o valor dinâmico da duração que deve solidarizar o passado e o futuro, não há, no bergsonismo, imagens dinâmicas mais freqüentes que o impulso e a aspiração. Mas será que estas duas imagens estão realmente associadas? Não desempenharão elas, na exposição, antes o papel de conceitos metaforizados que de imagens ativas? Tudo bem considerado, elas se separam numa análise que permanece conceptual, entregue a uma dialética lógica. A imaginação vai resistir a essa dialética fácil; ela pratica tranqüilamente a união dos contrários. De bom grado formularíamos a nossa objeção citando os versos de Rilke (*Vergers*, trad. fr., l. II):

Assim vivemos num embaraço muito estranho
entre o arco distante e a flecha penetrante.

O arco — o passado que nos impele — está muito longe, é muito antigo, muito envelhecido. A flecha — o futuro que nos atrai — é demasiado fugaz, isolada, quimérica. A vontade precisa de desenhos mais ricos no futuro, mais insistentes no passado. Para empregar o duplo sentido tão caro a Paul Claudel, a vontade é um desígnio e um desenho. Passado e futuro são mal solidarizados na duração bergsoniana precisamente porque nela se subestimou o desígnio do presente. O passado se hierarquiza no presente sob a forma de um desígnio; nesse desígnio, as lembranças decididamente

envelhecidas são eliminadas. E o desígnio projeta no futuro uma vontade já formada, já desenhada. O ser que dura tem portanto, no instante presente em que se decide a realização de um desígnio, o benefício de uma verdadeira presença. O passado já não é simplesmente um arco que se distende, o futuro uma simples flecha que voa, porque o presente tem uma realidade eminente. O presente é agora a soma de um impulso e de uma aspiração. E compreende-se a afirmação de um grande poeta: "O instante contém tudo: o conselho e a ação." (Hugo von Hofmannsthal)[1] Prodigioso pensamento em que se reconhece em sua plenitude o ser humano que quer. É o ser que consulta ao mesmo tempo seu próprio passado e a sabedoria de seu irmão. Reúne ele seus pensamentos pessoais e os conselhos de outrem engajando um psiquismo polimorfo numa ação escolhida com discernimento.

Diante de tal complexidade, parece-nos que não poderemos solidarizar o impulso e a aspiração se nos limitarmos às imagens dinâmicas sugeridas pela vida comum, pela vida dos esforços comuns, demasiadamente ligados ao manuseio dos sólidos. Mas por que não tomar, para descrever uma duração que nos arrebata por inteiro, somente as imagens em que sonhamos ser arrebatados por um movimento nascido de nós mesmos? A imaginação aérea nos oferece essa imagem na experiência vivida do vôo onírico. Por que não nos confiarmos a ela? Por que não viver todos os seus temas, todas as suas variações?

Sem dúvida nos objetarão que levamos em conta uma imagem muito especial. Objetarão também que nosso desejo de pensar sobre a imagem poderia satisfazer-se com o vôo do pássaro, igualmente arrebatado em sua totalidade por seu impulso, igualmente dono de sua trajetória. Mas essas linhas aladas no céu azul serão para nós outra coisa senão o traço de giz no quadro-negro, cuja abstração foi tantas vezes denunciada? Do nosso ponto de vista particular, elas trazem a marca de sua insuficiência: são visuais, são desenhadas, simplesmente desenhadas, não são vividas em sua vontade. Por mais que se procure, não há senão o vôo onírico para

1. Hugo von Hofmannsthal, *La femme sans ombre*, trad. fr., p. 189.

permitir-nos, em nossa totalidade, constituir-nos como móbil, como um móbil consciente de sua unidade, vivendo do interior a mobilidade total e una[2].

III

Assim, o problema essencial que se coloca para uma meditação que deve fornecer-nos as imagens da duração viva é, a nosso ver, o de constituir o ser ao mesmo tempo como *movido e movente*, como móbil e motor, como impulso e aspiração[3].

2. Talvez seja interessante ver um poeta esforçar-se por totalizar as experiências do avião, do esqui, do vôo, do salto e os devaneios de uma criança, para dar a imagem dinâmica do impulso vital. Francis Jammes (*La légende de l'aile ou Marie-Élisabeth*, p. 61) imagina a seguinte cena: "Um visitante solitário, que perambulava por ali, passou perto dela e ficou a olhar longamente um pintainho que debicava fora da fazenda. Ela não sabia muita coisa a respeito desse senhor, salvo que se chamava Henri Bergson e que se exprimia com doçura, tendo quase sempre as mãos enfiadas no bolso até o pulso. Ouvira-o interrogar seu pai sobre o mecanismo do avião. O rei do ar e o filósofo tinham trocado idéias sobre a maneira como um palhaço, que ela muito admirara em Médrano, realizava um salto duplo perigoso.

"— 'Eu me pergunto, dissera o sr. Bergson, se, com uma suficiente vontade de poder, o homem não poderia voar sem asas.' Marie-Élisabeth sorrira por dentro, pois sabia bem o que era planar ao nível da neve, com esquis, e subindo."

3. É nesta síntese do *movido* e do *movente* que Saint-Exupéry realiza a unidade do avião e do aviador no momento da decolagem. Eis a partida de um hidroavião (*Terre des hommes*, p. 61): "É com a água, é com o ar que o piloto (do hidroavião) que decola entra em contato. Quando os motores são acionados, quando o aparelho já fende o mar, contra um marulho duro, a carcaça soa como um gongo, e o homem pode seguir esse trabalho no abalo de seus rins. Sente o hidroavião, segundo por segundo, à medida que este ganha velocidade, carregar-se de poder. Sente preparar-se, nessas quinze toneladas de matéria, a maturidade que permite o vôo. O piloto fecha as mãos sobre os comandos e, pouco a pouco, em suas palmas côncavas, percebe esse poder como um dom. Os órgãos de metal dos comandos, à medida que esse dom lhe é concedido, se fazem mensageiros de seu poder. Quando este se encontra maduro, com um movimento mais simples que o de pegar com a mão, o piloto separa o avião das águas e o instala nos ares." Será preciso sublinhar que essa *participação* do piloto na maturidade do vôo é uma participação da *imaginação dinâmica*? O passageiro quase não pode beneficiar-se dela. Não vive a preparação da leveza pelo dinamismo nas quinze toneladas de matéria encostadas ao piloto ativo. O senhor do vôo, em sua embriaguez dinâmica, integra-se à sua máquina. Realiza a síntese do *movido* e do *movente*. Reconhecemos aí o programa da intuição bergsoniana do movimento. A imaginação lhe traz o auxílio de suas imagens. Cf. d'Annunzio, *Forse che si, forse che no*, trad. fr., pp. 102-3.

E é aqui que chegamos à nossa tese, extremamente precisa, defendida no decorrer deste ensaio: para se constituir verdadeiramente como o móbil que sintetiza em si o devir e o ser, importa realizar em si mesmo a impressão direta do alívio. Ora, mover-se num movimento que envolve o ser, num devir de leveza, é já transformar-se enquanto ser movente. Precisamos ser massa imaginária para nos sentirmos o autor autônomo do nosso devir. Para isso, nada melhor que tomar consciência desse poder íntimo que nos faculta mudar de massa imaginária e converter-nos em imaginação na matéria que convém ao devir de nossa duração presente. Falando de um modo mais geral, podemos fazer fluir em nós mesmos tanto o chumbo quanto o ar leve; podemos constituir-nos como o móbil de uma queda ou o móbil do impulso. Damos assim uma substância à nossa duração nos dois grandes matizes da duração que se entristece e da duração que se exalta. Impossível, em particular, viver a intuição de um impulso sem esse trabalho de alívio do nosso ser íntimo. Pensar a força sem pensar a matéria é ser vítima dos ídolos da análise. A ação de uma força em nós é necessariamente consciência em nós de uma transformação íntima.

O poeta não se engana quando canta o seu *eu* tornado aéreo[4]:

— Eu, esse corpo animado, tão leve para si mesmo
....
Algum éter secreto em meus ossos
Alivia-me como um pássaro.

A meditação ativa, a ação meditada, é necessariamente um trabalho da matéria imaginária do nosso ser. A consciência de ser uma força coloca o nosso ser no crisol. Nesse crisol somos uma substância que se cristaliza ou que se sublima, que cai ou que sobe, que se enriquece ou se despoja, que se recolhe ou se exalta. Com um pouco de atenção à substância do nosso ser que medita, encontraremos assim duas direções do *cogito* dinâmico, conforme o nosso ser busque a riqueza ou a liberdade. Toda valorização deverá levar em conta essa dialética. Primeiro temos necessidade de dar um valor ao nosso ser para estimar o valor dos outros seres. E é nisso que a imagem do pesador é tão importante na filosofia de

4. Pierre Guéguen, *Jeux cosmiques. Sensation de soi.*

Nietzsche. Não é à toa que o *penso, logo peso* está ligado a uma profunda etimologia. O *cogito* ponderal é o primeiro dos *cogito* dinâmicos. É a esse *cogito* ponderal que devemos referir todos os nossos valores dinâmicos. É nessa avaliação imaginada do nosso ser que se encontram as primeiras imagens do valor. Se pensarmos, enfim, que um valor é essencialmente valorização, portanto mudança de valores, compreenderemos que as imagens dos valores dinâmicos estão na origem de qualquer valorização.

Para estudar esse *cogito* valorizante, como são úteis as dialéticas extremas de enriquecimento e de libertação tais como as que sugerem as imaginações terrestre e aérea, das quais uma sonha nada perder e a outra tudo dar! A segunda é mais rara. Ao descrevê-la, corre-se invariavelmente o risco de fazer um livro de estouvado; tem-se contra si todos os que limitam o realismo à imaginação terrestre. Parece que, para a imaginação terrestre, dar é sempre abandonar, tornar-se leve é sempre perder substância, gravidade. Mas tudo depende do ponto de vista: o que é rico em matérias, quase sempre é pobre em movimentos. Se a matéria terrestre, em suas pedras, em seus sais, em seu metal é o sustentáculo de riquezas imaginárias infinitas, ela é dinamicamente o mais inerte dos sonhos. Ao ar, ao fogo — aos elementos leves — pertencem, ao contrário, as exuberâncias dinâmicas. O realismo do devir psíquico tem necessidade das lições etéreas. Parece-nos até que, sem uma disciplina aérea, sem uma aprendizagem da leveza, o psiquismo humano não pode evoluir. Ou, pelo menos, sem a evolução aérea o psiquismo humano conhece tão-somente a evolução que efetua um passado. Fundar o futuro requer sempre valores de decolagem. É neste sentido que meditamos uma admirável fórmula de Jean-Paul Richter, que, em *Hespérus*, o mais aéreo de todos os seus livros, escreve: "O homem... deve ser *levantado* para ser *transformado*."[5]

IV

Em vão, no reino das imagens, se desejará separar o normativo do descritivo. A imaginação é necessariamente valorização. En-

5. Jean-Paul Richter, *Hespérus*, trad. fr., t. II, p. 77.

quanto uma imagem não revela um valor de beleza, ou, para falar mais dinamicamente, vivendo o valor de beleza, enquanto uma imagem não tem uma função pancalista, pancalizante, enquanto não insere o ser imaginante num universo de beleza, ela não preenche o seu ofício dinâmico. Se não elevar o psiquismo, ela não o transforma. Assim, uma filosofia que se exprime por imagens perde parte de sua força ao não se confiar totalmente a suas próprias imagens. Uma doutrina do psiquismo que considere o psiquismo como essencialmente expressivo, imaginante e valorizante, não hesitará em associar, em todas as circunstâncias, a imagem ao valor. Acreditar nas imagens é o segredo do dinamismo psíquico. Mas, se as imagens são as realidades psíquicas primeiras, elas têm uma hierarquia, e é para discernir essa hierarquia que deve trabalhar uma doutrina do imaginário. Em particular, as imagens fundamentais, aquelas em que se engaja a imaginação da vida, devem ligar-se às matérias elementares e aos movimentos fundamentais. Subir ou descer — o ar e a terra — estarão sempre associados aos valores vitais, à expressão da vida, à própria vida.

Por exemplo, se se trata de medir o entrave de uma matéria que torna pesada uma vida que quer elevar-se, cumpre encontrar imagens que envolvam realmente a imaginação material, imagens que associem o ar e a terra. Se formularmos mais sutilmente a dialética da subida e da descida, do progresso e do hábito, sobre temas puramente dinâmicos, de modo a reconhecer na matéria um impulso que regressa, um movimento que se amortece, será preciso animar as grandes impulsões da imaginação dinâmica.

A imagem de um jato de água que torna a cair e detém seu impulso não pode ser senão uma ilustração quase conceptual. É uma ilustração visual, da ordem do movimento desenhado, e não da ordem do movimento vivido. Não desperta em nós nenhuma participação. No que concerne à psicologia temporal, tal imagem totaliza dois instante afastados. Não é no próprio ato do jato que se inscreve o ato da recaída. O drama do impulso e da matéria que se trata de representar não se arma nessa imagem. O filósofo poeta não encontrou ali a enorme contradição da vida que ao mesmo tempo sobe e desce, que se eleva e hesita, que se transforma e se endurece. Precisamos de outros sonhos materiais, de outros sonhos dinâmicos para viver o drama dos progressos da vida. Aliás, se a vida é valorização, como é que uma imagem totalmente desprovida de valor poderia exprimi-la? O jato de água não passa de uma vertical congelada, uma figura do jardim, a mais monótona, apenas movente. É o símbolo do movimento sem destino.

Já que se trata de viver ao mesmo tempo a valorização da vida e a desvalorização da matéria, entreguemo-nos, de corpo e alma, à imaginação material. Procuremos nossas imagens na obra daqueles que mais longamente sonharam e valorizaram a matéria. Apelemos para os alquimistas. Para eles, transmutar significa perfazer. O ouro é a matéria metálica elevada ao mais alto grau de perfeição. O chumbo e o ferro são vis metais, inertes, tal a sua impureza. Têm apenas uma vida precária. Ainda não amadureceram longamente na terra. Evidentemente, a escala de perfeição que vai do chumbo ao ouro determina não só valores metálicos mas também os valores da própria vida. Aquele que produzir o ouro filosofal, a pedra filosofal, conhecerá o segredo da saúde e da juventude, o segredo da vida. É da essência dos valores proliferar.

Tendo lembrado em algumas linhas o onirismo profundo do pensamento alquímico, vejamos como vão se formar as imagens do impulso mineral em ação numa simples destilação. Vamos mostrar como essa imagem que, num espírito moderno, é inteiramente racionalizada e por conseqüência privada de todos os seus valores oníricos, nos dá, vivida alquimicamente, todos os sonhos do impulso contrariado.

Com efeito, para um alquimista, uma destilação é uma purificação que eleva a substância aliviando-a de suas impurezas. Mas é aqui que aparece a simultaneidade da subida e da descida, ausente na imagem do jato de água: elevar e aliviar são obtidos, de acordo com a profunda fórmula novalisiana, *uno actu*. Ao longo da ascensão se produz uma "descensão", segundo a expressão alquímica. Em toda parte e num único ato alguma coisa sobe *porque* alguma coisa desce. O devaneio inverso, em que a imaginação pode dizer que alguma coisa desce porque alguma coisa sobe, é mais raro. Designa um alquimista mais aéreo que terrestre. Mas, seja como for, a destilação alquímica (assim como a sublimação) decorre da dupla imaginação material da terra e do ar.

Assim, para obter a *pureza* pela destilação ou pela sublimação, um alquimista não se confiará somente a um poder aéreo. Parecer-lhe-á necessário provocar uma força terrestre para que as impurezas terrestres sejam mantidas na direção da terra. A descensão as-

sim ativada favorecerá a ascensão. Para ajudar essa ação terrestre, muitos alquimistas acrescentam impurezas à matéria a purificar. Sujam, para melhor limpar[6]. Lastrada por um suplemento terrestre, a matéria a purificar seguirá uma destilação mais regular. A substância pura, atraída pela pureza aérea, subirá mais facilmente, provocando menos impurezas, se uma terra, se uma massa de impurezas atraírem energicamente as impurezas para baixo[7]. Estado de espírito, estado de sonho bem inerte para um destilador moderno! Pode-se dizer que as operações modernas de destilação e de sublimação são operações como uma flecha ↑, enquanto no pensamento alquimista ambas são operações com duas flechas ↑↓, duas flechas suavemente unidas como duas solicitações contrárias.

Essas duas flechas, unidas para divergir, nos apresentam um tipo de participação que só o sonho pode viver perfeitamente: a participação ativa com duas qualidades contrárias. Essa dupla participação num único ato corresponde a um verdadeiro maniqueísmo do movimento. A flor e seu perfume aéreo, o grão e seu peso terrestre se formam em sentido contrário, juntos. Toda evolução é marcada por um duplo destino. Forças coléricas e forças pacificadoras trabalham tanto o mineral quanto o coração humano. Toda a obra de Jacob Boehme é feita de devaneios tensionados entre as forças aéreas e as forças terrestres. Jacob Boehme é assim um moralista do metal. Esse realismo metálico do bem e do mal dá uma medida da universalidade das imagens. Faz-nos compreender que a imagem comanda o coração e o pensamento.

Parece-nos, portanto, que a imagem da sublimação material, tal como foi vivida por gerações de alquimistas, pode explicar uma dualidade dinâmica em que matéria e impulso agem em sentido inverso ao mesmo tempo que permanecem estreitamente solidários. Se o ato de evolução deposita uma matéria para surgir e rechaça o resultado já materializado de um impulso anterior, este é um ato com flecha dupla. Para bem imaginá-lo, torna-se necessária uma dupla participação. Só a imaginação material, a imaginação que sonha matérias sob as formas, pode fornecer, unindo as imagens

6. Parece que a substância bem suja dá mais oportunidade à ação mundificativa. A vontade de limpar se exalta sobre um corpo imundo. Este é um dos princípios da imaginação material dinâmica.

7. *La somme de Geber*. Bibliothèque des Philosophes Chimiques, ed. Paris, 1741, t. I, p. 178.

terrestres e as imagens aéreas, as substâncias imaginárias em que se animarão os dois dinamismos da vida: o dinamismo que conserva e o dinamismo que transforma. Sempre chegaremos às mesmas conclusões: a imaginação de um movimento requer a imaginação de uma matéria. À descrição puramente cinemática de um movimento — mesmo que se trate de um movimento metafórico — devemos sempre acrescentar a consideração dinâmica de matéria trabalhada pelo movimento.

V

A metafísica da liberdade poderia igualmente basear-se na mesma imagem alquímica. Com efeito, essa metafísica não pode satisfazer-se com um destino linear em que o ser, na encruzilhada dos caminhos, se imagina livre para escolher entre a esquerda e a direita. Tão logo se faz a escolha, todo o caminho seguido revela a sua unidade. Pensar sobre tal imagem é fazer, em vez da psicologia da liberdade, a psicologia da hesitação. Ainda aqui, é preciso ultrapassar o estudo descritivo e cinemático do movimento livre para atingir a dinâmica da libertação. Devemos engajar-nos em nossas imagens. Era precisamente uma dinâmica de libertação que animava o devaneio alquímico nas longas manobras da sublimação. Inumeráveis são, na literatura alquímica, as imagens da alma metálica prisioneira numa matéria impura! A substância pura é um ser voador: é preciso ajudá-lo a abrir suas asas. Em todas as circunstâncias da técnica de purificação pode-se acrescentar imagens de libertação nas quais o aéreo se separa do terrestre, e vice-versa. Libertar e purificar estão, na alquimia, em total correspondência. São dois valores, ou melhor, duas expressões de um mesmo valor. Podem portanto ser comentadas, uma e outra, sobre o eixo vertical dos valores que se sente em ação nas imagens finas. E a imagem alquímica da sublimação ativa e contínua nos proporciona realmente a diferencial da libertação, o duelo cerrado entre o aéreo e o terrestre. Nesta imagem, de vez e ao mesmo tempo, a matéria aérea se torna ar livre e a matéria terrestre se torna fixa. Nunca se sentiu tão bem quanto na alquimia como esses dois devires divergentes estão intimamente ligados. Não se poderia descrever um sem referir-se ao outro. Mas, ainda uma vez, não basta a referên-

cia às figuras, a referência geométrica. É preciso engajar-se numa referência verdadeiramente material entre fermento e inchação, entre massa e fumaça. A vida qualitativa, como a conhecemos, como a amamos quando espreitamos, com uma alma de alquimista, a aparição da cor nova! Sobre a negra matéria já se presume, já se pressagia uma ligeira brancura. Eis que nasce uma aurora, uma libertação. Então, verdadeiramente, todo matiz um pouco claro é o instante de uma esperança. Do mesmo modo, a esperança da claridade repele ativamente o negrume. Em toda parte, em todas as imagens, repercute a dialética dinâmica do ar e da terra. Como escreveu Baudelaire na primeira folha de *Mon coeur mis à nu*: "Da vaporização e da centralização do *Eu*. Tudo está aí."

VI

Poderíamos aliás ligar nossas duas conclusões e colocar o problema da libertação no próprio plano da imagem literária. Com efeito, na linguagem ativa da literatura, o psiquismo quer reunir, como em todas as suas funções, a mudança e a segurança. Organiza hábitos de conhecimento — conceitos — que irão auxiliá-lo e aprisioná-lo. Isto em benefício da segurança, a triste segurança. Mas ele renova suas imagens, e é pela imagem que se produz a mudança. Se examinarmos o ato pelo qual a imagem deforma e extrapola o conceito, sentiremos em ação uma evolução de duas flechas. De fato, a imagem literária que acaba de formar-se se adapta à linguagem antecedente, inscreve-se como um cristal novo no solo da língua, mas antes, no instante de sua formação, a imagem literária satisfez a necessidades de expansão, de exuberância, de expressão. E os dois devires estão ligados, pois parece que, para exprimir o inefável, o evasivo, o aéreo, todo escritor tem necessidade de desenvolver temas de riquezas íntimas, riquezas que têm o peso das certezas íntimas. Assim, a imagem literária se apresenta em duas perspectivas: a perspectiva de expansão e a perspectiva de intimidade. Em suas formas frustas, essas duas perspectivas são contraditórias. Mas, quando o ser vive a sua linguagem geneticamente, entregando-se com todo o coração, com toda a alma à atividade literária, à imaginação falante, as duas perspectivas de expansão e de intimidade se revelam curiosamente homográficas. A imagem é tão luminosa, tão bela, tão ativa ao falar do universo como ao falar do coração. Expansão e profundidade, no momento em que o ser se descobre com exuberância, estão dinamicamente ligadas. Induzem-se mutuamente. Vivida na sinceridade de suas imagens, a exuberância do ser revela a sua profundidade. Reciprocamente, parece que a profundidade do ser íntimo é como uma expansão em relação a si mesma.

Desde que se coloque a linguagem em seu devido lugar, no extremo da evolução humana, ela se revela em sua dupla eficácia; infunde-nos suas virtudes de clareza e suas forças de sonho. Conhecer realmente as imagens do verbo, as imagens que vivem sob os nossos pensamentos, de que vivem nossos pensamentos, daria uma promoção natural aos nossos pensamentos. Uma filosofia que se ocupa do destino humano deve, pois, não apenas confessar as suas imagens como adaptar-se a elas, continuar-lhes o movimento. Deve ser francamente uma linguagem viva. Deve estudar francamente o *homem literário*, pois o homem literário é uma soma da meditação e da expressão, uma soma do pensamento e do sonho.